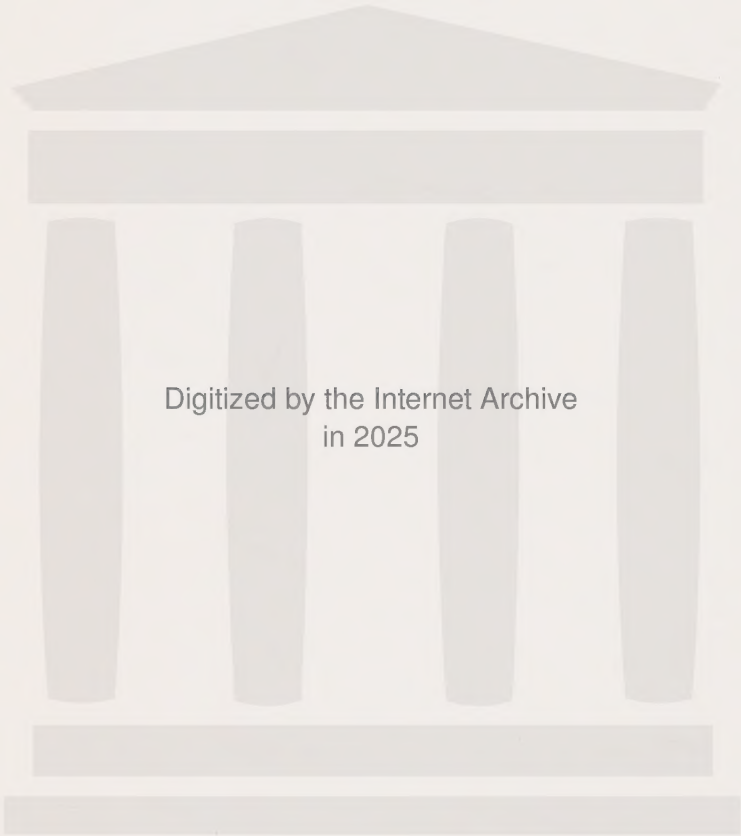
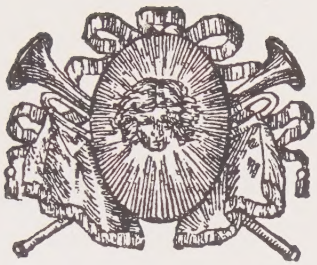
REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DIXIÈME ANNÉE
III


Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1958_10_3



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DIXIÈME ANNÉE

III

MCMLVIII

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Editorial, par Léon CHANCEREL 207

Notice biographique 208

Hommage, de Jean COCTEAU 209

Jacques Rouché au Théâtre des Arts, par Paul BLANCHART . 211

Agenda et Chroniques du Théâtre des Arts, par Paul BLANCHART 222

Jacques Rouché et la musique, par Henri SAUGUET 266

Jacques Rouché, un grand homme de théâtre, rénovateur du ballet français, par Serge LIFAR 270

Jacques Rouché et la mise en scène lyrique, par André BOLL 277

Mise en scène de "l'Etoile" de Chabrier, par Jacques ROUCHÉ 284

Liste chronologique des créations et reprises montées à l'Académie Nationale de Musique et de Danse et à l'Opéra-Comique, sous la direction de Jacques Rouché (ouvrages lyriques et chorégraphiques), par A. B. 286

Portraits : Maxime Dethomas, Drésa, René Piot, Saint-Paul-Roux, Tristand Bernard, G. Bernard Shaw, Louis Laloy, Nijinsky, Claude Debussy, Reynaldo-Hahn, par Jacques Rouché 291

Jacques Rouché et Edward Gordon Craig, par Rose-Marie Moudouès 313

La Société d'Histoire du Théâtre se devait de recueillir et de publier les témoignages et les documents qu'on va lire.

Je ne saurais trop remercier tous ceux qui ont collaboré à ce mémorial, avec tant de soin, de compétence et d'amour.

Ils m'ont ainsi donné l'occasion de dire ce que, comme tous les hommes de théâtre de ma génération, je dois personnellement à Jacques Rouché.

Grâce à son livre, L'Art du Théâtre Moderne, *je lui dois tout d'abord la découverte de ce qui se faisait de vraiment neuf hors de France et que la plupart d'entre nous ignoraient. Ce livre nous a fortement aidés à secouer de vieilles routines, à lutter contre la somnolence et la facilité. Si Jacques Copeau était encore là, il aurait certainement à cœur de dire que c'est au Théâtre des Arts qu'il a pu prendre l'expérience pratique du plateau; il y a rencontré quelques-uns de ceux qui devaient être ses collaborateurs lorsqu'il fonda le Théâtre du Vieux Colombier.*

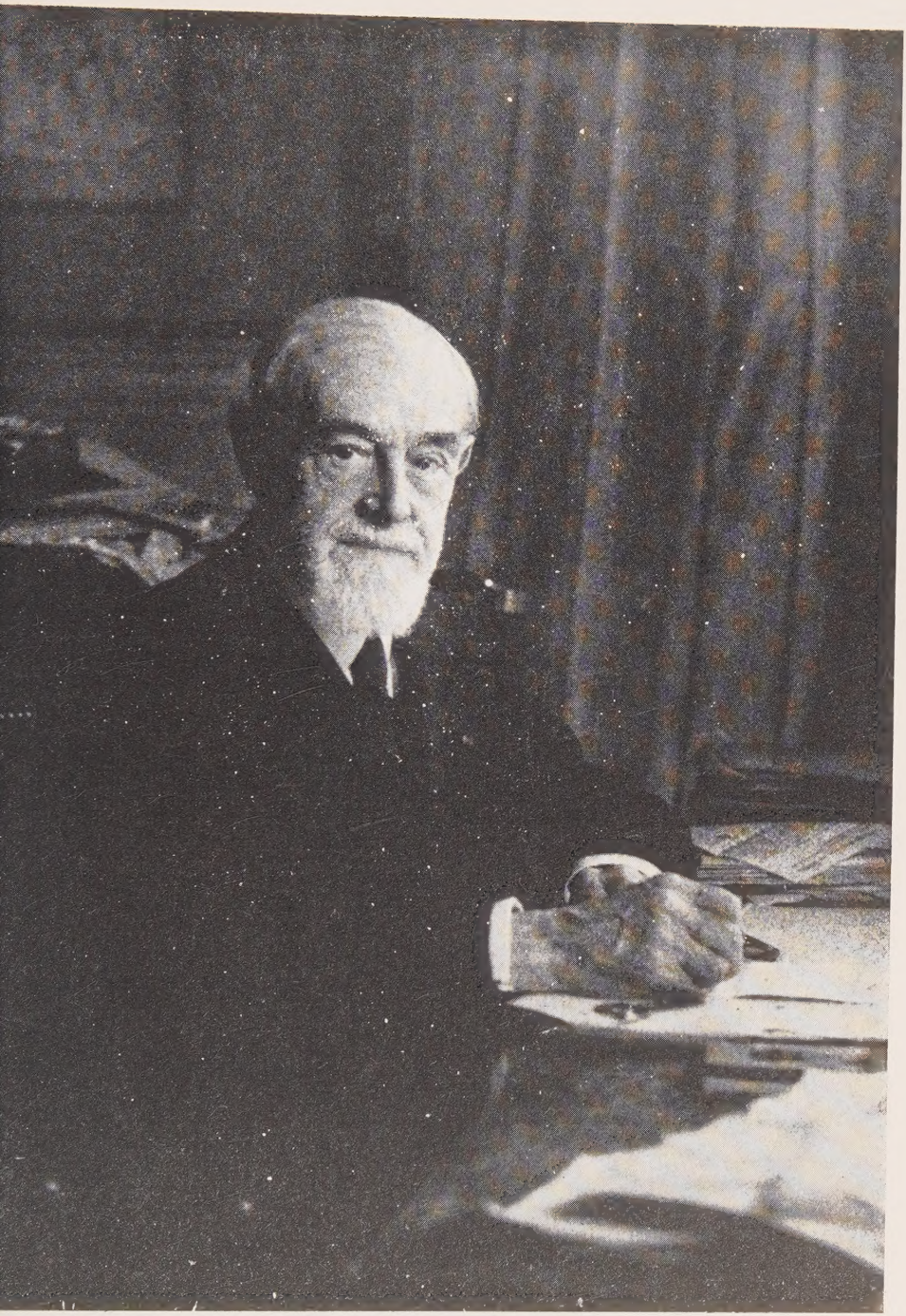
Je dois aussi à Jacques Rouché l'une de mes plus importantes et des plus durables émotions de spectateur : les représentations du Carnaval des Enfants *dans la mise en scène de Durec, costumes et décors de Maxime Dethomas.*

Enfin ceci, d'un tout autre ordre : quand, en 1951, *après la mort de Louis Jouvet, je fus appelé à la présidence de notre Société, je me sentais bien faible et bien seul devant cette lourde tâche. En acceptant le titre de président d'honneur, en m'aidant de toute son expérience, de tout son prestige et surtout de son active et discrète amitié, Jacques Rouché a, pour une large part, contribué au maintien et au développement de nos activités.*

Léon Chancerel.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

1862 (16 novembre) : Naissance de Jacques Rouché à Lunel (Hérault), dans l'hôtel de Bernis qui appartenait à sa famille. Fils de Marie Bouzanquet, originaire de Montpellier, et d'Eugène Rouché, né le 18 août 1832 à Sommières (Gard), mathématicien éminent, auteur d'un célèbre traité de Géométrie, professeur à l'Ecole Centrale, examinateur à l'Ecole Polytechnique, membre de l'Institut (Académie des Sciences). — **1882** : Entre à l'Ecole Polytechnique, en sort à la promotion 1884. Egalement élève de l'Ecole des Sciences Politiques, il fut par la suite attaché au cabinet du Sous-Secrétaire d'Etat aux Finances, puis chef de cabinet du Ministre du Commerce. — **1889** : Chef du Commissariat de l'Exposition Universelle. Pose sa candidature à la direction du Théâtre de l'Odéon. — **1893** (10 avril) : Mariage civil avec Berthe Piver, fille de Lucien Piver, industriel à Paris, mairie du 8e arrondissement; 11 avril : mariage religieux à Saint-Pierre-de-Chaillot. — **1894** : Appelé à la direction de l'industrie des Parfums L.T. Piver, dont il deviendra plus tard le président. — **1907** : Prend la direction de *La Grande Revue*. — **1910** : Ecrit et publie *L'Art théâtral moderne*. — **1910-1913** : Assure la direction du Théâtre des Arts. — **1913** (27 novembre) : Est nommé, par un arrêté de Louis Barthou, Ministre de l'Instruction Publique, directeur de l'Académie de Musique et de Danse, à dater du 1er janvier 1915. — **1914** : Voyage d'études théâtrales en Allemagne et en Russie. — **1915** (1er janvier) : Prend la direction de l'Opéra. — **1924** : Elu membre de l'Institut (Académie des Beaux-Arts). — **1935** (8 janvier) : Grand Officier de la Légion d'Honneur. — **1936** : Directeur Général de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. — **1939** : Administrateur Général de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux. — **1945** (21 février) : Relevé de ses fonctions. — **1951** (25 février) : Nommé Administrateur Général Honoraire de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux. — **1957** (7 novembre) : Jacques Rouché s'éteint à l'âge de 95 ans, à son domicile, 30, rue de Prony, à Paris.



Jacques Rouché, 1943

(Phot. L. Al

22 Juin 1958

Milly

Mon cher Léon Chancerel

Un hommage amical ne saurait être un discours. Acceptez vous ces quelques lignes où je salue un homme infatigable et qui collaborait sur les planches avec les artistes.

Lorsque je montai *Le Pauvre matelot* je n'arrivais pas à me faire comprendre d'une chanteuse. Jacques Ponche n'était plus jeune. Il enjamba la rampe et se renversa sur une table prenant la pose exacte et difficile que j'allais indiquer moi-même.

Un autre jour (on répétait *Antigone*), il donna le style d'un dimanche à un très jeune couple qui traversait la scène pendant le célèbre chœur : Amour ! ..., je dis à Michel Renaud : Tu enlaces ta compagne du bras gauche et tu pousses un vélo de la main droite. Rends... s'écria : ,, Gardez le vélo ! ,, et dit que c'était donner corps à un... supplice, conduit par cette... fait...

jeune que sortir de ses personnages.

Je n'oublierai jamais son émerveillement après son angoisse parce qu'il croyait qu'on avait oublié, délivré, le décor de Pulcinella, il ne pensait de descendre dans le cours du théâtre et je le rassurai en lui prouvant qu'il suffisait à Picasso de fort peu pour meubler le cadre

il voulait partager son enthousiasme avec les machinistes et les électriciens

« Venez voir un miracle » disait-il. Et il ne pouvait s'arracher à un spectacle qu'il se payait comme Louis II de Bavière.

Soucieux d'enrichir les programmes de l'opéra, Jacques Rouché n'a pas seulement dépensé l'or de ce poète. Il a dépensé les trésors d'un noble cœur. votre Jean Cocteau

JACQUES ROUCHÉ AU THEATRE DES ARTS

Saisons 1910-11 à 1912-13

Les trois annees de direction de Jacques Rouché au Théâtre des Arts (théâtre du Boulevard des Batignolles qui est aujourd'hui le Théâtre Hébertot) représentent le tournant décisif de la carrière de Rouché, en même temps qu'un tournant capital dans l'évolution du théâtre français. Elles sont à l'origine de cette révolution scénographique et, corollairement et indissociablement, dramaturgique, qui va marquer quarante années de notre théâtre, avec l'effort de Copeau et la brillante période des théâtres du Cartel dont, en dépit d'une nouvelle évolution et d'une nouvelle étape déjà engagée, l'influence et les enseignements perdurent.

D'autre part, les spectacles de musique du Théâtre des Arts, se combinant avec les expériences décoratives que Rouché y avait suscitées, préparaient sa longue et glorieuse direction de l'Opéra où ses initiatives techniques et scéniques eurent de si profondes influences sur les destinées de l'art lyrique et de la chorégraphie.

Avec le recul de l'histoire, cette tentative de trois saisons au Théâtre des Arts s'inscrit donc comme un événement dans la perspective d'un demi-siècle d'art spectaculaire français. En 1910, cet événement s'amorce par la rencontre d'un homme qui s'était déjà affirmé et d'un théâtre qui, malgré bien des incertitudes et des infortunes, semblait promu au destin de laboratoire expérimental.

Le théâtre (qui, maintenant, a incorporé dans son vestibule l'emplacement d'un petit terre-plein s'étendant devant la façade, et qui a été refait et modernisé par son directeur, Jacques Hébertot, autour de 1946) était, en 1910, exactement sur les plans de sa reconstruction de 1848. Il

avait été précédé d'un premier Théâtre des Batignolles-Monceau construit en 1831, inauguré en 1832, que deux propriétaires de ces terrains de cultures maraîchères et de guinguettes campagnardes des Batignolles et de la Plaine Monceau, qui étaient amateurs de théâtre, Léon Droux et Puteaux (lequel a son nom conservé par une rue proche), s'étaient associés en décembre 1830 pour faire construire. La direction en avait été confiée à Seveste, qui avait le privilège des théâtres de banlieue (les Batignolles étaient hors de l'enceinte dite « des fermiers généraux »); c'est lui qui fit reconstruire la salle agrandie de 1848, bien qu'il ait eu toujours le souci de ne pas concurrencer, par le Théâtre des Batignolles, l'autre théâtre de banlieue pas tellement éloigné, le Théâtre Montmartre.

Le Théâtre des Batignolles avait donc connu, durant environ trois-quarts de siècle, la vie populaire et mélodramatique des théâtres de banlieue ou de quartier (de quartier après l'annexion, en 1860, des communes suburbaines) quand, en 1906, Jules Berny, déjà directeur du Théâtre populaire de Belleville, restaura la salle, la voulut coquette et pimpante, et l'appela Théâtre des Arts. Le spectacle inaugural fut *le Roi sans couronne*, drame populaire et symbolique de Saint-Georges de Bouhélier (11 février 1906). A la courte et financièrement malheureuse expérience de Berny, succéda, la saison suivante, une direction de l'auteur dramatique Maurice Landay, qui monta dans son premier spectacle une adaptation des *Nuées*, d'Aristophane, par le jeune Sacha Guitry. A partir de novembre 1907, la direction de l'écrivain Robert d'Humières justifia mieux encore l'étiquette Théâtre des Arts, avec *la Tragédie de Salomé*, « drame muet », sur une partition de Florent Schmitt (dansé par Loïe Fuller); avec *le Grand Soir*, de Léopold Kampf (avec Roger Karl, Armand Bour et Vera Sergine; du 22 décembre 1907 à fin avril 1908); *la Fille de Pilate*, de René Fauchois; *Kaatje*, de Paul Spaak; et deux révélations étrangères : *Candida*, de Bernard Shaw, et *l'Eveil du Printemps*, de Wedekind; puis *les Possédés*, l'une des premières pièces de H.-R. Lenormand, et *l'Eventail de Lady Windermere*, d'Oscar Wilde. Le théâtre connut ensuite quelques périodes moins brillantes (dont un « four » de Sarah Bernhardt dramaturge...), une incursion dans l'opérette; son destin semblait redevenir incertain quand Jacques Rouché y entreprit son expérience personnelle.

Le nouveau directeur avait à son crédit l'attachement aux lettres dont il avait témoigné en prenant la direction de *la Grande Revue* (elle parut de 1897 à 1938 et la collection en est importante pour l'histoire des idées et des arts); sa

connaissance des innovations dramatiques et scéniques de l'étranger, après une enquête en Europe centrale, sur les scènes nouvelles et les problèmes de machinerie, dont il venait de consigner les résultats dans son livre, alors singulièrement révélateur, *l'Art Théâtral moderne*; ses relations officielles (il avait été attaché au cabinet du ministre des Finances, chef de cabinet du ministre du Commerce et chef du Commissariat de l'Exposition universelle de 1889) et mondaines, un sens aigu des affaires et de leur gestion, avec des qualités éminentes de chef, ce dont il donnait la mesure dans des affaires commerciales personnelles assez prospères pour lui permettre de faire des trente-cinq années directoriales qu'il commençait aux Arts, à quarante-huit ans, un authentique et prestigieux mécénat. La rencontre était rare en un même homme de la science et de la méthode d'un polytechnicien avec les connaissances et le goût d'un artiste, également averti de la littérature, de la musique et de la peinture.

Ce que furent les trois saisons du Théâtre des Arts, on va en trouver ci-après la chronique détaillée. Mais il faut souligner l'éclectisme de Rouché dont témoigne ce répertoire; toujours attaché au souci de goût et de qualité, mais sans demeurer inféodé à une école ou à une théorie; si des constantes se dégagent, elles viendront des faits et non d'un didactisme préconçu. Initiatives et audaces (par exemple l'appel à un jeune dramaturge d'avant-garde, Bouhélier, pour le spectacle inaugural) sont compensées par le sens de l'équilibre, de la mesure, par l'appel aux classiques (Molière et Musset, puis Couperin, Gluck et Mozart). Rouché semblait vouloir accorder toutes les hardiesses légitimes avec le respect d'un patrimoine et d'une tradition; il s'affirme universel mais en demeurant national dans le meilleur sens du terme; et il a incorporé une révolution théâtrale à la longue chaîne évolutive du classicisme, lequel n'est point stagnation, répétition ou sclérose, mais assimilation des apports nouveaux dans une permanence humaine et esthétique, à la fois mouvante en ses formes et stable en ses valeurs profondes.

L'un des traits essentiels de l'expérience des Arts, c'est l'association d'une rénovation décorative à la recherche dramatique. Se souvenant, à coup sûr, de l'appel aux peintres qu'avait fait à ses débuts la révolution symboliste au Théâtre d'Art de Paul Fort, puis à l'Œuvre de Lugné Poe (mais Lugné s'était ensuite partiellement détaché des peintres pour se concentrer sur les textes); frappé, comme tous les gens de théâtre, par le prestigieux apport des Ballets Russes (Serge de Diaghilev présenta sa troupe au Châtelet

en mai 1909; Maxime Dethomas, futur décorateur de Rouché, s'y gorgea d'images et multipliait d'enthousiasme les croquis de Nijinsky; Alexandre Benois, décorateur de Diaghilev, travailla plus tard pour Rouché à l'Opéra), le directeur du Théâtre des Arts s'attacha aussitôt la collaboration de Dethomas (*le Carnaval des Enfants, Niou, les Frères Karamazov*), de Drésa (*le Sicilien, la Nuit persane*), de René Piot (*le Chagrin dans le Palais de Han*), de Georges d'Espagnat (*Fantasio*), de Delaw (*le Marchand de Passions*), de Francis Jourdain (*le Pain*), et quelques autres encore.

Un excellent praticien, qui travailla alors avec Dethomas et qui réalisa des décors d'après nombre de maquettes des peintres, Georges Mouveau, estima (dans un article d'*Art et Décoration*, novembre 1911) que cet effort collectif des artistes appelés par Rouché tendait à « *réhabiliter un « métier » qui peut devenir, grâce à eux, une des formes les plus attrayantes de l'art contemporain* ». Le pronostic n'a pas été démenti et la décoration scénique d'aujourd'hui témoigne à distance de la fécondité des vues de Jacques Rouché.

Maxime Dethomas, Georges Mouveau, plusieurs peintres du Théâtre des Arts, suivirent ensuite leur directeur à l'Opéra : ainsi les Arts ont été vraiment un premier laboratoire expérimental.

C'est le caractère que, tant du point de vue littéraire que pictural, on reconnut généralement à cet effort, et un chroniqueur écrivit, non sans ironie, mais constatant une réalité, que le Théâtre des Arts était « *devenu, sur la foi de M. Rouché, une scène somptueuse, une succursale littéraire du Salon d'Automne, avec moins de fauves et plus de talents* ».

D'ailleurs, la part faite aux peintres, dont Rouché sollicitait la collaboration, même pour la mise en scène, ne fut pas sans inquiéter certains écrivains et, dès cette époque, datent des documents à verser au dossier de la querelle — toujours inépuisée — de la littérature et de la mise en scène (1). C'est ainsi que Gabriel Boissy, esthéticien fort érudit, prenait position quelques semaines après l'ouverture des Arts (*Excelsior*, 7 janvier 1911) :

« *Que sera-ce le jour où quelque peintre illustre aura été improvisé metteur en scène ou décorateur? Que devien-*

(1) Voir un important article de Saint-Georges de Bouhélier : *Sur le Décor et la mise en scène* (*Comœdia*, 28 décembre 1910) en réponse à un article de Gaston de Pawlowski publié dans le même journal. Dans *Comœdia* également (14 décembre 1910) un article titré l'*Art du Décor* présentait une défense de la tradition par le grand décorateur Amable, avec des décorations confrontées de *Faust* en Allemagne et en France.

dra l'humble dramaturge devant ce seigneur en vedette! N'est-ce pas remplacer un mal par un pire, un mal sans talent par un mal avec talent et d'autant plus dangereux?

« ...Transformer les peintres en attractions est dangereux. Le véritable but du bel et généreux effort de M. Rouché devrait être tout autre : représenter des œuvres, intéressantes par elles-mêmes, et d'un style si particulier qu'elles imposent au décor son rôle accessoire. Mais où sont les œuvres et le style nouveau?... »

On peut voir dans cette contre-offensive l'amorce du mouvement anti-décoratif, de l'évolution vers le décor construit et vers le décor synthétique, vers la conception et le dépouillement de Copeau : ce sera l'une des différences fondamentales entre le Vieux-Colombier et les Arts.

La curiosité fut vive autour de la nouvelle entreprise. Un « soiriste » écrivit au lendemain de l'inauguration :

« Le Théâtre des Arts, qui détient le record des fortunes diverses, des exploitations intermittentes et, si j'ose dire, du « caméléonage » dramatique, paraît cette fois vouloir durer. »

Et un autre (dans *Comœdia*, du 6 mars 1911, sous la signature de Louis Handler : mais ce nom fut un pseudonyme-passe-partout à *Comœdia*) à propos de la soirée de *Fantasio :*

« Ah! mes amis, goutteux, rhumatisants, obèses, catarrheux, qui cherchez, en des bains de vapeur franco-turcs ou turco-français, la guérison de vos petites infirmités, que n'allez-vous au pimpant Théâtre des Arts?... Les spectacles que l'on donne dans cette salle d'avant-garde littéraire et... décorative ont le don d'attirer, en effet, au boulevard des Batignolles, tout ce qui porte un nom dans le monde des lettres et des arts... Alors, c'est bien simple : cinq minutes après le lever du rideau, on se croirait dans une immense étuve... »

Cela ne signifie pourtant pas des succès sans discussions et sans réticences. Dès le premier spectacle, néanmoins accueilli d'enthousiasme, des spectateurs ne voulaient pas subir la noirceur du drame de Bouhélier et n'arrivaient que pour la comédie-ballet moliéresque. A propos du *Pain*, tragédie moderne d'Henri Ghéon, un critique défenseur du spectacle, Henry Bidou, pouvait dire :

« Ce qui manque à la pièce, c'est le public. J'ai entendu des ricanements idiots. »

L'un des ricaneurs demandait ironiquement : « Je voudrais bien savoir dans quelle ville cela se passe ». Ainsi l'aspect poétique et symbolique de l'œuvre, qui est généreuse et pathétique (c'est du Ghéon social, et même épique, d'avant la conversion du poète), restait incompris d'une partie des spectateurs.

Du point de vue strictement dramatique, on soulignera l'importance particulière du *Carnaval des Enfants*, du *Pain* et des *Frères Karamazov*.

Saint-Georges de Bouhélier, qui avait été, à la fin de l'autre siècle, le très jeune chef de l'école poétique dite « naturiste » et qui avait livré sa première bataille théâtrale à l'Œuvre (avec *la Victoire*, en 1898), en ses pièces précédentes (*le Roi sans Couronne*, qui avait inauguré les Arts, de J. Berny, en 1906; *la Tragédie royale*, montée par Antoine à l'Odéon, en janvier 1909) affirmait déjà sa volonté d'une transposition poétique du réalisme, la recherche d'une sorte de légendaire quotidien et d'une expression tragique nouvelle; *le Carnaval des Enfants* confirmait cette tendance en un drame plus équilibré que les précédents et situé, avec le recul, comme une pièce-jalon; lorsqu'elle entra plus tard à la Comédie-Française (une enquête menée par la revue *la Vie* lui avait assigné ce destin quelques mois après sa création), Gaston Baty put écrire que c'était un événement esthétique identique à l'entrée de Manet au Louvre.

Le Pain témoignait d'une recherche parallèle de tragédie moderne; mais la pièce est écrite en un vers libre très personnel, use d'une poétique affranchie, comme les drames de Verhaeren et comme les premières œuvres théâtrales de Jules Romains (*l'Armée dans la Ville, Cromedeyre-le-Vieil*). Le problème était donc, pour quelques poètes de cette époque se tournant vers la scène, de trouver une forme et une écriture théâtrales transposant sur un plan poétique, mais sans rompre avec les vérités réalistes, des intrigues dramatiques s'élargissant au delà de l'événement quotidien.

Quant aux *Frères Karamazov*, ils marquaient la première et fructueuse expérience théâtrale de Copeau, à qui Rouché avait d'ailleurs confié précédemment la critique dramatique dans *la Grande Revue*. Et le Vieux-Colombier commencera lorsque Rouché quittera les Arts. Continuité d'efforts et continuité, sinon de tendances, du moins d'aspirations vers une qualité et une pureté...

L'effort dramatique de Rouché a fait, dans la dernière saison, une large place à la musique (orchestre de 36 musiciens; direction de Gabriel Grovlez qui suivra son patron à l'Opéra; des interprètes en représentation comme Lucienne Bréval, Lucy Vauthrin, Claire Croiza, Marguerite Bériza,

Jacques Rouché vers 1910

Le Carnaval des Enfants
Décor de Maxime DETHOMAS

(Phot Rigal)

Le Pain
Décor de Francis JOURDAIN

Fabert; avec Staats comme maître de ballet, des artistes de danse comme Trouhanowa, Napierkowska, Sahary Djeli, Ariane Hugon). L'expérience des Arts s'orientait; point de direction : l'Opéra... L' « officialisation » du prestigieux directeur se préparait : promu officier de la Légion d'honneur en janvier 1912; nommé directeur de l'Académie nationale de musique et de danse par arrêté publié au *Journal Officiel* du 27 novembre 1913. La nomination était faite pour sept années à partir du 1er janvier 1915; mais les directeurs précédents, Broussan et André Messager, donneront, le 10 juillet 1914, leur démission à partir du 1er septembre. La guerre fit que la représentation du 28 juillet clôtura l'année; elle imposa seize mois de fermeture; et Jacques Rouché ne put ouvrir, pour des spectacles coupés et intermittents, que le 9 décembre 1915, consacrant certaines de ces matinées (on ne jouait pas en soirée) à « *faire en plus grand, en beaucoup plus grand* (écrit Stoullig) *ce qu'il a déjà fait sur la petite scène du Théâtre des Arts... une série de tableaux offrant comme une histoire animée de la musique en France* ».

Si l'orientation musicale des Arts en 1912-13 avait quelque peu éclipsé l'intérêt dramatique (malgré Shaw et Duhamel à l'affiche), ce ne fut pas uniquement, sans doute, en raison des goûts de Rouché; c'est que d'autres initiatives prospectaient parallèlement la dramaturgie nouvelle. Antoine avait eu ses matinées « inédites » du samedi (où il joua aussi Duhamel, Romains, Alexandre Arnoux, Marie Lenéru et quelques autres nouveaux moins novateurs). L'Œuvre continuait, avec la ténacité de Lugné Poe qui s'apprêtait à révéler Claudel. Un ralliement d'écrivains, généralement venus de la N.R.F., où comptera Gide, se préparait autour de Copeau pour le Vieux-Colombier, tandis que Dullin et Jouvet, auxquels Rouché avait donné leur chance, allaient s'attacher temporairement à la fortune de cette équipe nouvelle.

Ainsi ces considération générales, précédant notre « agenda » de la direction de Jacques Rouché au Théâtre des Arts, situent-elles cette expérience décisive à la fois sur la ligne de sa carrière et dans les perspectives du théâtre français.

Le directeur de la scène et metteur en scène choisi par Rouché fut Durec, qui avait déjà fait ses preuves par sa direction du « Petit-Théâtre » (rue Fontaine) et par son travail d'acteur et de metteur en scène aux Arts sous la direction de R. d'Humières. Mais Rouché veillait de très près sur le travail, avait ses idées de mise en scène, intervenait dans la technique; j'ai le souvenir d'une conversation

où, comme nous parlions de son ancien collaborateur, il revendiqua pour lui-même et pour son initiative des choses attribuées à Durec; en fait, les deux hommes n'étaient pas en grande harmonie; Durec avait voulu aussi être directeur d'art... (2). Ils se séparèrent après *le Pain,* fin 1911, avant les répétitions de *la Profession de Madame Warren,* qui passa en février 1912. Janvier, qui avait beaucoup joué avec Antoine, remplaça Durec et créa Crofts dans la pièce de Shaw, puis quelques autres rôles importants. Dans le domaine des intrigues secrètes, qui ont leur part dans la vie et dans l'histoire du théâtre, des témoignages de ceux qui vécurent cette période aux Arts même indiquent qu'Armand Bour, très curieux homme de théâtre, qui avait fait également des essais d'art et dont le triomphe du *Grand Soir,* quatre ans auparavant, était pour une large part l'œuvre personnelle, contribua à tendre l'atmosphère et à faire baisser le crédit de Durec dont il espérait sans doute la succession (Gina Barbieri, que l'on retrouvera chez Copeau, femme d'Armand Bour, était de la distribution du *Carnaval des Enfants*) (3).

De l'intérêt considérable suscité par cette entreprise, les témoignages demeurent nombreux : les critiques les plus différents de tempérament et de goût, même formulant des réserves importantes sur tel ou tel spectacle, se plaisaient à rendre un chaleureux et légitime hommage à l'initiative de Jacques Rouché et à l'esprit du Théâtre des Arts. On voit se rencontrer, par exemple, Léon Blum (que la politique n'avait pas encore ravi à la critique dramatique) disant, à propos de *Fantasio,* que le spectacle doit attirer Paris entier, faute de quoi ce serait « à désespérer »; et Eugène Morand (qui avait été, avec Marcel Schwob, le traducteur de l'*Hamlet* que joua Sarah Bernhardt en 1899) saluant dès l'inauguration « *un homme d'esprit du goût le plus sûr et le plus éclairé, passionnément épris de toutes les questions esthétiques* »; et un jeune critique promu lui-même à un destin directorial, Paul Abram, écrivant, en rendant compte du premier spectacle : « *La représentation donnée hier soir au Théâtre des Arts sera une date dans l'histoire de notre théâtre; elle entraînera sans doute dans nos conceptions théâtrales de profondes modifications* ».

Deux textes importants peuvent résumer, avec les mots

---

(2) On doit rappeler cette phrase d'Antoine : « *Durec, que je tiens pour l'homme de théâtre le plus neuf qui soit surgi depuis bien des années...* »

(3) Sous l'étiquette de « Théâtre Impressif », Armand Bour présenta au Gymnase (1er février 1911) *le Sculpteur de Masques,* essai de tragédie assez « mæterlinckienne » de Fernand Crommelynck, non sans analogies de tendances et même de thèmes avec *le Carnaval des Enfants.*

de Jacques Rouché lui-même, les principes de ces conceptions nouvelles et le sens de cet effort capital du Théâtre des Arts. D'abord la déclaration de principes qu'il publia dans la petite brochure préliminaire envoyée à la presse pour annoncer son programme.

Depuis vingt ans la scène a fait l'objet d'études considérables à l'étranger.

Des hommes de premier ordre, soit par leurs idées, soit par la puissance de leur observation réfléchie, surtout par leur profond sentiment de l'art et de la beauté, ont créé une voie nouvelle; citons : Gordon Craig, Georges Fuchs, Reinhardt, Appia, Stanislawsky, Bakst, Fortuny, etc.

Une école nouvelle est née succédant à l'école réaliste et pittoresque qui a eu en France, grâce au merveilleux talent de nos illustres metteurs en scène, l'admirable essor que l'on connaît.

Malgré l'imparfaite mise au point de certaines nouveautés ou inventions, malgré l'excès de théories dont l'application trop absolue restreint le champ d'action et bride la fantaisie, la nouvelle école a établi un certain nombre de principes que nous résumons.

Mettre le décor au service exclusif du drame, c'est-à-dire lui imposer pour rôle de resserrer l'action, de caractériser son milieu, de l'unifier par le style au poème; de donner du relief aux personnages, de situer dans l'espace ces personnages en réduisant ou en augmentant les proportions de la scène, et en luttant contre l'importance que les décorateurs attachent à leurs accessoires, à ce faux et superflu pittoresque qui ne fait pas corps avec l'action, qui ne l'épouse ni ne l'exalte. Par exemple, dans une église, le passage au fond de la scène d'une procession ou les rites de la cérémonie non nécessités par le drame de premier plan. Les décors, au lieu d'écraser l'action, doivent, si l'on peut dire, s'effacer; les meilleurs étant, suivant le mot de Georges Fuchs, comme les bonnes ménagères, ceux dont on parle le moins.

Simplifier et synthétiser le décor en l'adaptant étroitement aux situations, choisir chacun des éléments indispensables à chaque scène et les disposer de la manière la plus suggestive. Styliser le décor par des recherches de rythme et d'effets plastiques.

La scène, a dit justement Taine, est un relief en mouvement. C'est la condamnation des décevantes perspectives et de ces illusoires trompe-l'œil grâce auxquels on voit défiler au long de la toile de fond, des personnages dont la tête dépasse le balcon du premier étage d'un château peint sur ce rideau.

Obtenir une impression d'art par de belles taches de couleur, la juste opposition de valeurs par de délicats rapports de tons, harmoniser complètement les costumes aux décors.

Le même artiste brossera les toiles, dessinera les robes, choisira les tissus et restera aux répétitions le conseil du metteur en scène.

Telles sont les règles établies pour approprier l'art scénique aux exigences de la culture artistique moderne.

C'est l'application de ces principes que le THEATRE DES ARTS *va chercher à réaliser avec le concours des décorateurs les plus autorisés. Ceux-ci, débarrassés des entraves ordinaires, pourront apporter à cette œuvre leurs qualités nationales de goût et d'invention. Ils créeront pour chaque pièce un cadre, qui aura pour principal attrait le charme de la composition du coloris, et laissera au poème toute sa valeur.*

Et voici, complémentaire de ce texte, une lettre adressée à Saint-Georges de Bouhélier, transcrite ici d'après l'original retrouvé dans les archives laissées par l'auteur du *Carnaval des Enfants.*

La Grande Revue

Téléphone : 544-03 — **37, rue de Constantinople PARIS**

Le 4 janvier 1910.

[Ce qui est une erreur matérielle : car il s'agit de *1911* comme le signifie le texte même de la lettre.]

Mon cher ami,

Je lis ce matin dans « Comœdia » la préface que vous aliez publier en tête de l'édition du Carnaval des Enfants *chez Fasquelle.*

Je suis confus des compliments trop élogieux que vous m'adressez.

Dès que vous m'avez apporté votre tragédie, j'ai été impressionné par sa beauté classique et sa puissance drama-

Yvan

Aliocha

Smerdiakov

Grouchenka

Katherina

Anioucha

Musiciens

Policiers

Le cocher André

(Phot Rigal)

Les Frères Karamazov

Costumes de Maxime Dethomas

Les Frères Karamazov
Décors de Maxime Dethomas

tique; je vous ai proposé de la jouer. Grand fut mon plaisir de mettre sur l'affiche de mon premier spectacle le nom d'un poète qui doit sa jeune gloire à la sincérité et à la probité de son art.

Je me suis efforcé de monter au mieux le Carnaval des Enfants. *J'ai réuni de grands comédiens — vous avez dit sur eux ce que je pense et je ne peux rien ajouter — des collaborateurs éminents : M. Durec de qui vous vantez si justement les hautes qualités, M. Maxime Dethomas qui est un si bel artiste.*

Je vous remercie de leur rendre justice, mais permettez-moi de vous signaler une de vos phrases dont la précision — qui a dû certainement aller au delà de votre pensée — contient une inexactitude flagrante.

Vous dites :

« Le Carnaval des Enfants *a été répété pendant plus d'un mois et demi sous la double direction de M. Jacques Rouché et de M. Durec auxquels revient* tout l'honneur *de la mise en scène... »*

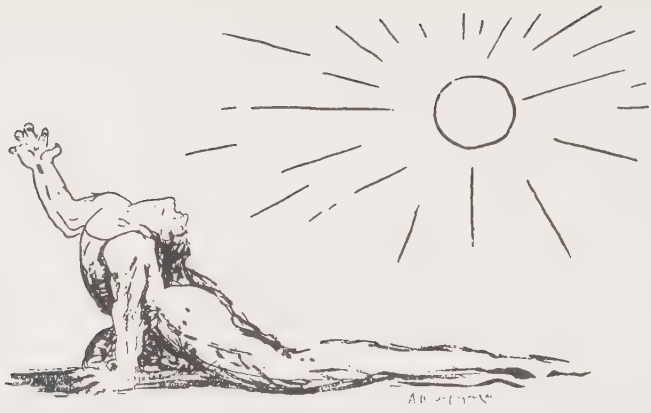
Je vous prie de vouloir bien effacer mon nom et le remplacer par celui de M. Maxime Dethomas.

Je n'ai pas chargé M. Dethomas seulement de faire les décors et les costumes; je l'ai prié de s'occuper de la mise en scène. Il a suivi, pendant les dix derniers jours, toutes les répétitions. Il n'y a pas un groupement de personnages que M. Dethomas n'ait étudié ou proposé. C'est lui qui a réglé, avec M. Durec, les effets de lumière, l'éclairage de tous les décors. Si M. J.E. Blanche a pu écrire que on avait pu voir au Théâtre des Arts quelque chose de nouveau, le charme délicat des couleurs, une qualité spéciale d'art dans la mise en scène, c'est à Maxime Dethomas, et à lui seul, *qu'on le doit.*

En vous demandant cette rectification, j'accomplis un devoir. En la faisant vous rendrez à un de vos collaborateurs la part qui lui est due dans le succès de votre drame, si grand soit le mérite de votre œuvre.

Agréez, mon cher ami, l'assurance de mes sentiments sincères.

Jacques Rouché.



AGENDA ET CHRONIQUE DES SPECTACLES DU THÉATRE DES ARTS

24 NOVEMBRE 1910 : *Spectacle inaugural.*

LE CARNAVAL DES ENFANTS

Pièce en 3 actes de SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER
Décors et costumes de MAXIME DETHOMAS

Principaux interprètes du *Carnaval* : Vera SERGINE (*Céline*), Gina BARBIERI (*Tante Bertha*), Mady BERRY (*Tante Thérèse*), Cécile GUYON (*Hélène*), DUREC (*Oncle Anthime*), Gaston MARS (*Marcel*), DULLIN (*Masurel*), Marcel MILLET (*le Docteur*) (1).

LE SICILIEN ou L'AMOUR PEINTRE

Comédie de MOLIÈRE, ballet de LULLI
Décor et costumes de DRESA
Orchestre dirigé par G. GROVLEZ
Danses réglées par JEANNE CHASLES

Principaux interprètes du *Sicilien* : Fernand LIESSE (*Don Pèdre*), Marcel MILLET (*Adraste*), Jean GUYON (*le Sénateur*), JENGAULT (*Hali*), Mlle GALLET (*Isidore*), Mlle CARLOVNA (*Climène*).

Le Carnaval des Enfants présenté par l'auteur :

...Et ceci n'est pas une comédie de mœurs, ni un drame, mais presque un conte de fées dont les êtres merveilleux sont remplacés par des personnages que nous côtoyons chaque jour. Au public

(1) Par suite d'une indisposition vocale de Vera Sergine, dès la seconde, le rôle de Céline fut repris quelques soirs par Marie Kalff qui le joua aussi en fin de série. - Parmi les figurants (les Masques) est Manon Loti, la future Maud Loti.

appartient comme un droit le soin de démêler les intentions de l'auteur ou ses arrière-pensées; aux spectateurs de discerner si l'on a voulu nous émouvoir sur les déceptions réciproques que se causent trop souvent les enfants et les parents ou si l'on a prétendu simplement nous apitoyer sur les infortunes que la beauté attire presque toujours sur la créature qui en est pourvue.

... et par le décorateur :

Il n'y a pas, à mon avis, dans cette tâche artistique, à se laisser emprisonner par des règles absolues. Tout aussi bien une technique générale ne saurait s'imposer. A chaque auteur, à chaque pièce convient une théorie particulière, et je me suis senti tout naturellement porté vers mon interprétation par l'impression angoissante d'humilité et de douleur qui se dégage à chaque instant de l'histoire qu'a écrite M. de Bouhélier. Une aventure joyeuse, éclatante comme un couplet de bravoure, m'aurait forcément conduit à une autre conception. Dans le cas actuel, et le public en sera peut-être déçu, j'ai tenu à la plus stricte simplicité. Les héros du Carnaval des Enfants *souffrent : la maladie, la misère, l'amour, sont leurs compagnons et leurs bourreaux dans cette prison qui est un « moment » de leur vie. J'ai donc voulu les placer comme dans une cage, humble compartiment de la grande cage terrestre. Pauvres oiseaux bruns qui verront tout à coup fondre sur eux deux terribles oiseaux noirs! Le drame se passe pendant le carnaval, jour de joie populaire, traditionnelle, à date fixe. Mes masques seront donc d'imagination simple, de cette imagination qui crée le roman feuilleton ou la pièce de théâtre de banlieue. Il me semble que si le théâtre réaliste a fait des merveilles, il pourrait néanmoins voir naître à côté de lui un théâtre en quelque sorte « suggestionniste » dans lequel le spectateur sentirait naître l'émotion simplement par l'éveil de son souvenir ou de son rêve. L'image ancienne, les vieux bois, les antiques almanachs sont, dans leur facture brutale, plus évocateurs mille fois que le chromo le plus compliqué. Bref, ce que j'ai cherché à obtenir aujourd'hui, c'est l'accord des personnages et du décor, l'harmonie générale, d'une discrétion voulue et réfléchie, afin de laisser à l'auteur et aux interprètes le soin de faire jaillir de l'œuvre tout son éclat.*

~

Le Sicilien présenté par son décorateur Dresa :

C'est une fantaisie dans l'esprit des fantaisies italiennes où tout est imaginaire. Molière l'a fait passer à Messine, qui était pour lui, évidemment, une ville très lointaine et fantastique, dans le seul but d'introduire les baladins les plus divers, des Siciliens, des Espagnols, des Grecs et, surtout, comme lui avait demandé le Roi, « des Turcs et des Mores ».

Il m'a donc paru que tout devait concorder à faire saillir le jeu des costumes brillants et pittoresques, tout en harmonisant, dans la mesure du possible, les personnages avec le milieu dans lequel ils s'agitent. C'est pourquoi j'ai peint mon décor uniquement dans des bleus et gris, toujours froids (à l'instar d'ailleurs d'anciens maîtres décorateurs comme Boucher, Lancret, Pillement et bien d'autres) afin de mettre dans la plus grande valeur possible les colorations variées des personnages. Leur jeu doit, en quelque sorte, mettre les vrais, les seuls coups de brosse, en un tableau dont je n'ai fait que couvrir le fond du cadre de couleurs neutres ou complémentaires. C'est pourquoi j'ai évité tout effort (sic) *de trompe-l'œil, toute recherche de ton exact : le feuillage le plus subtilement peint*

ne saurait résister à la comparaison avec une feuille d'arbre véritable, et si jamais un moineau vient piquer du bec les raisins du glorieux Appelle vous pouvez être convaincus que c'était un moineau perverti par un savant dressage. Si j'ai été obligé, par l'intrigue de la pièce, à figurer des feuillages, une maison et une terrasse, on reconnaîtra aisément que j'ai cherché un métier qui n'en donne qu'une impression suffisante et qui évite de faire songer à une tentative puérile pour en simuler la réalité.

Le revuiste Rip, mordant « soiriste » d'*Excelsior* (qui détesta la noirceur du *Carnaval*), note :

Quelle soirée!... J'avais reçu l'avant-veille le faire-part où M. Saint-Georges de Bouhélier m'avisait de la perte douloureuse qu'il venait de faire en la personne de son héroïne, une dénommée Céline, et me priait d'assister au service, convoi, etc. Quand j'arrivai à la maison mortuaire, il y avait déjà beaucoup de monde : Maeterlinck et sa femme, Mévisto, Mme Catulle-Mendès...

...Ah! on a bien pleuré!... Dans le dernier acte, aucun des acteurs ne parle : tout le monde sanglote. D'ailleurs, s'ils parlaient, les sanglots de la salle sont là pour leur couvrir la voix... A 11 heures, au pont d'Austerlitz, la cote indiquait 5 m. 10; à minuit, elle atteignait un niveau de 5 m. 40. M. Saint-Georges de Bouhélier tient un joli succès...

Et Jacques Rouché confirme :

Des spectatrices haletaient dans les couloirs aux entr'actes.

Une savoureuse « Chronique de Paris » du *Gil Blas* (1er décembre 1910) décrit cette sensationnelle première :

Un public étrange, mélangé, cosmopolite, bohême et snob, des gens chics, des bourgeois riches et des jeunes représentants de la littérature avancée. Cette audience unique s'est réunie au Théâtre des Arts pour entendre l'œuvre nouvelle de Saint-Georges de Bouhélier, *le Carnaval des Enfants*. Or, les spectateurs eux-mêmes forment déjà les éléments d'un spectacle auquel le titre de la pièce conviendrait peut-être. Combien parmi eux, d'ailleurs, ne sont venus que pour voir la salle! Il y a des toilettes inouïes, des péplos, des chlamydes, des tuniques, des spencers, des fourreaux. Des femmes charmantes se sont vêtues comme des aïeules de 1812 et des aïeules se sont habillées comme les femmes charmantes s'habilleront en 1912.

...Devant ces déguisés des arts et du monde, *le Carnaval des Enfants* déroule ses tragiques péripéties et fait vibrer ses tirades d'un lyrique réalisme dans un décor harmonisé avec l'œuvre et d'une nuance grise obsédante, d'un gris de fumée, de brume, de brouillard de faubourg, que des lampes éclairent, que des cris de femme déchirent, que des chienlits traversent, que des symboles animent. Cela ne se raconte pas, cela ne s'explique guère, mais cela se ressent comme la musique ou comme la peinture.

...Heureusement, le rideau tombé, il y a, pour nous remettre d'émotions si poignantes, les couloirs du théâtre où l'autre carnaval s'agite...

D'une autre chronique (correspondance parisienne du *Journal d'Alsace-Lorraine*, à Strasbourg, 27 décembre 1910) :

M. Maeterlinck assistait à la représentation et s'applaudissait lui-même en la personne d'un disciple.

Il y avait encore un journaliste très connu, ancien député nationaliste, qui, parfois, semblait un peu dérouté par l'originalité de l'œuvre et qui, néanmoins, battait des mains avec ferveur. C'était le père de M. Saint-Georges de Bouhélier (3).

Du soiriste de *Comœdia* (26 novembre 1910), G. Davin de Champclos :

...La direction des Arts avait fait installer sur la façade du théâtre une tente impressionnante et rayée rouge sur gris. Et le tout-Batignolles inélégant s'était massé aux abords de ladite tente pour voir entrer les invités de M. Rouché.

C'était d'un chic intense. On se serait cru au mariage d'un gendelettres, car toute la poésie, chevelue ou cosmétiquée, chevronnée ou jeunette, était venue, avec une forte provision de sanglots, applaudir notre Bouhélier, chef — n'est-ce pas? — de l'école lacrymo-pointilliste.

Et de citer Maeterlinck, Léon Dierx, Gustave Kahn, Zamacoïs, Henri de Régnier, André Arnyvelde, André Gide, P.-L. Garnier, André Rivoire, Maurice Magre, Gabriel Boissy, Léon Frapié, Ernest La Jeunesse, Alfred Bruneau...

Mais le texte le plus significatif est l'article de Léon Blum, alors critique de *Comœdia* (N° du samedi 26 novembre 1910) qui débute ainsi :

La nouvelle direction du Théâtre des Arts a droit, dès à présent, à la gratitude de tous ceux qui cherchent dans le théâtre autre chose qu'un divertissement précaire ou qu'un moyen de vulgarisation commode, mais qui l'aiment et le respectent comme *un art*, à la fois spirituel et plastique, comportant une technique et se manifestant par des moyens d'expression qui lui sont propres. Le programme publié par M. Jacques Rouché atteste la curiosité et la connaissance de ce que la littérature contemporaine offre de plus original et de plus hardi. L'effort matériel de représentation et de traduction scéniques, dont le spectacle d'hier a fourni la preuve, dépasse, et de loin, tout ce qui nous avait été présenté en France jusqu'à ce jour. Nous avions sans doute d'excellents décorateurs, d'habiles ou même d'admirables metteurs en scène. Mais jamais on n'avait apporté tant de patience, tant de goût, et pour dire le seul mot qui vaille, tant d'art, à assurer l'unité sensible du spectacle, à fondre dans une même harmonie le texte, le jeu, le décor, les costumes, l'éclairage; tous les éléments divers et si souvent disparates que comporte la réalisation dramatique concourent ici vers un même effet; les images visuelles et les émotions s'accordent, se complètent, se confondent.

...Une tentative que je crois unique sur nos scènes et qui provoqua un mouvement unanime de surprise et d'admiration.

Et qui sait? la pièce de M. Saint-Georges de Bouhélier est peut-être admirable, elle aussi... Il a été l'initiateur et le chef d'un des mouvements littéraires les plus importants de notre génération, le *naturisme*... Après les théories, comme à l'ordinaire, sont venues les œuvres et dans *le Carnaval des Enfants*, on pourra retrouver, tantôt à l'état d'intention, tantôt à l'état de fait, ce mélange de minutie d'obser-

(3) Edmond de Bouhélier-Lepelletier (1846-1913),qui signait, comme journaliste et romancier, Edmond Lepelletier. Avocat, combattant de 1870, rallié à la Commune, il milita contre le boulangisme et devint conseiller municipal et député de Paris. Il avait soutenu et aidé Verlaine.

vation et d'agrandissement tragique, de vérité concrète et de symbolisme moral, de réalisme et de lyrisme.

Sur le retentissement littéraire du spectacle inaugural, on retiendra trois témoignages significatifs par la qualité et la diversité de leurs auteurs.

Arman de Caillavet, collaborateur de Robert de Flers (leur *Bois Sacré* était alors à l'affiche des Variétés) et prince du Boulevard, confiait à *la Dépêche de Toulouse* (1er janvier 1911) ces remarques, après avoir salué le *Chantecler* de Rostand :

Ce ne sont pas seulement les maîtres qui, cette année, ont enrichi le théâtre d'œuvres glorieuses. Voici un théâtre dont la transformation artistique tient du prodige : le Théâtre des Arts, qui, après avoir connu le grand succès, plus l'engouement du public avec *le Grand Soir*, représenta dernièrement une œuvre maîtresse de grâce attendrie et de rare vigueur intellectuelle, *le Carnaval des Enfants* de M. Saint-Georges de Bouhélier.

C'est, avec *les Affranchis* de Mme Lenéru, l'œuvre dramatique la plus humaine, la plus forte qu'il nous ait été donné de voir cette année. L'une et l'autre sont venues sur le tard, avec le déclin de l'année, comme pour attester que le génie français ne connaît point d'arrêt, qu'il éclot au moment où le plus grand nombre croit que tout s'assoupit ou s'achève avec les derniers jours de l'année.

D'autre part, voici la lettre (INÉDITE) qu'adressait Léon Hennique à Bouhélier. On se souviendra que Léon Hennique (l'un des six des *Soirées de Médan*) fut, comme romancier et comme auteur dramatique, de stricte obédience naturaliste.

Paris, samedi matin [*Sans doute* 3 *décembre* 1910.]

Mon cher de Bouhélier,

Vous êtes bien gentil d'avoir pensé à moi et je vous en suis tout à fait reconnaissant. J'avais d'ailleurs l'intention de voir votre pièce aussitôt que possible : les journaux m'avaient allumé. Et j'ai eu la très grande joie d'admirer hier votre œuvre superbe, déchirante. Il y avait longtemps que pareille émotion ne m'avait bouleversé au théâtre. Ce doit être que le Carnaval des Enfants a été donné dans son intégrité, que personne n'y a touché, que j'ai donc pu suivre et aimer votre pensée d'un bout à l'autre du drame. Elle y est hautaine et d'une incomparable probité artistique — et j'estime que le 3e acte est la suite logique des deux autres (4).

Il ne pouvait point ne pas être où il est, tel qu'il est. C'est vous qui avez eu raison contre certains critiques.

Je vous remercie encore, vous félicite et vous envoie une affectueuse poignée de main.

LÉON HENNIQUE.

On joue très bien la comédie au théâtre des Arts.

(4) Le troisième acte avait été contesté par un certain nombre de critiques.

De son côté, le jeune poète Charles Vildrac, ami de Romains, de Duhamel, et qui venait d'appartenir au groupe de l'Abbaye de Créteil, avait écrit à Bouhélier cette lettre (INÉDITE) datée du 29 novembre 1910 :

Cher Monsieur,

J'ai été tres heureux de recevoir deux places pour *le Carnaval des Enfants* et je vous dois une belle soirée d'art et d'intense émotion. Je ne crois pas qu'il soit possible d'écrire une œuvre aussi totalement douloureuse et poignante; et, cependant, nulle monotonie dans cette pénétrante tristesse qui domine la pièce du premier au dernier acte; et non plus, nul cri facile, nul effet douteux. Tout cela est simple, droit et *vrai*, et vous prend par les plus purs moyens dramatiques. Il importe peu d'examiner à quoi se rattache votre théâtre; ses raisons essentielles sont au-dessus de toute vaine classification; c'est la grande noblesse et la générosité du sentiment, l'élévation des conflits et le caractère profondément humain. Et puis c'est du théâtre, solidement construit et où tout est à son plan.

Parmi les scènes que j'ai particulièrement admirées, permettez-moi de vous signaler celle du 2e acte entre la mère et la fille (l'aveu) et la tragique fin de cet acte, d'une si belle tenue, et encore la scène du dernier acte entre les jeunes gens.

L'interprétation est d'ailleurs parfaite.

Enfin, cher Monsieur, je vous remercie bien vivement de m'avoir fait connaître cette très belle œuvre.

Je tiens, d'autre part, à vous remercier aussi pour les lignes flatteuses que vous avez bien voulu m'écrire sur mon petit bouquin récent (5). Croyez que votre suffrage m'est des plus précieux, et que j'ai été très touché de vos paroles de sympathie.

Encore merci, et bien cordialement à vous.

CHARLES VILDRAC.

75, avenue Ledru-Rollin.

Panorama de la critique :

L'auteur du *Carnaval des Enfants* a regardé autour de lui; il a vu de la souffrance; il l'a notée en psychologue attentif, en observateur réaliste et précis; les dons de poète qui sont toujours en lui ont communiqué un relief surprenant : ils l'ont élargie, ennoblie. Ce qui pouvait être un tableau sec et pénible de la vie est devenu, grâce à cette sensibilité supérieure, un drame humain dont nous avons emporté la vision brûlante et qui, longtemps, retentit en nous.

...Cette œuvre, qui serait peut-être proclamée chef-d'œuvre si Ibsen l'avait signée.

ADOLPHE BRISSON.

Le Temps, 28 novembre 1910.

C'est du réalisme douloureux, émouvant, angoissant, avec des dessous et des perspectives à la manière d'Ibsen et de ce Maeterlinck

(5) « Mon petit bouquin récent » : Il doit s'agir des *Notes sur la Technique poétique*, publiées en cette année 1910 par Ch. Vildrac en collaboration avec G. Duhamel. Les vers alors publiés de Vildrac remontaient à 5 et 2 ans, et le *Livre d'Amour* ne paraîtra qu'en 1912.

qui a découvert le « tragique quotidien » ; mais enfin, c'est du réalisme, mélangé tout au plus d'un peu de mélodrame. Et c'est extrêmement intéressant. Le premier acte, baigné dans une pénombre à la Carrière, tout en menus détails saisis sur le vif, d'où se dégage une infinie tristesse, est un chef-d'œuvre d'exposition. On songe à Ibsen : il n'eût pas fait mieux.

...Ce deuxième acte produit un effet énorme...

...On ne saurait trop louer toute la mise en scène, le décor, l'éclairage, les costumes, dont l'honneur revient à M. Maxime Dethomas, qui a débuté dans cet art nouveau pour lui par un coup de maître. L'interprétation est de premier ordre...

...Je vous recommande le dialogue final (du *Sicilien*)... on dirait du Musset. Molière n'était pas seulement un profond connaisseur de l'humanité : c'était, en outre, un poète et un fantaisiste exquis. Et Lulli, créateur de la tragédie lyrique française, aurait pu l'être aussi bien de l'opéra bouffe...

PAUL SOUDAY.

L'Eclair, 26 novembre 1910.

M. Rouché s'est adjoint pour collaborateurs des artistes de haut mérite, tous désireux de nouveauté et dont le concours précieux nous vaudra d'agréables surprises et des impressions neuves que ne nous fournissent plus depuis longtemps les costumiers et les décorateurs professionnels.

...Quant à la pièce de M. de Bouhélier, il me semble pouvoir assez bien la définir ainsi : un sujet qui rappelle ceux des pièces rosses de l'ancien Théâtre-Libre et qui, traité à la façon d'il y a quinze ans, eut donné lieu au genre d'ironie naturaliste en vogue à cette époque, mais que M. de Bouhélier a utilisé en le tournant à la terreur et au mystère, un peu selon la manière de M. Maurice Maeterlinck.

...La prose de Molière et la musique de Lulli vinrent nous reposer du cauchemar philosophico-naturaliste de M. de Bouhélier. En effet, si ce n'est point un grand chef-d'œuvre que *le Sicilien*, c'est un charmant divertissement et qui fut, pour M. Drésa, chargé de sa mise en scène, l'occasion de faire preuve d'un rare talent de décorateur et de costumier. ...Comme je voudrais voir, un jour, M. Drésa régler la cérémonie du *Bourgeois Gentilhomme*.

HENRI DE RÉGNIER.

Journal des Débats, 28 novembre 1910.

Avant tout, disons le succès précis, délicat, certain et mérité de la réouverture du Théâtre des Arts sous l'intelligente et généreuse direction de M. Jacques Rouché... L'intérêt de ce premier spectacle était fait de deux éléments distincts : l'œuvre dramatique, d'une part, et, d'autre part, la réalisation décorative et scénique, d'après une formule nouvelle, de simplification, de stricte adaptation.

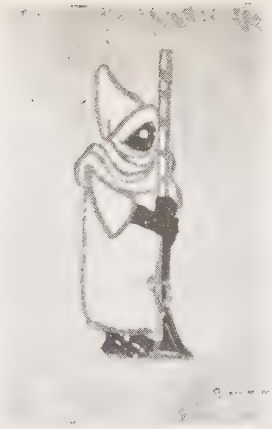
...La mise en scène que M. Durec a réalisée égale les plus belles victoires de M. Antoine et de M. Gémier, et les dépasse encore par une sensibilité plus grande, une intelligence plus discrète et, si l'on peut dire, plus silencieuse, de l'œuvre animée.

RÉGIS GIGNOUX.

Paris-Journal, 26 novembre 1910.

Cette adaptation parfaite de la réalisation scénique, jusqu'en ses détails, avec l'œuvre représentée, produit sur le spectateur une

(Phot. Rigal)



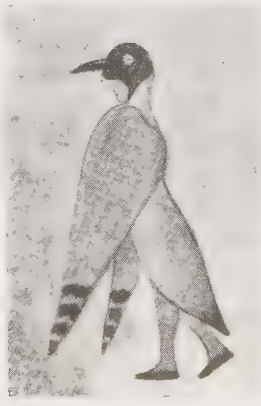
Guerrier noir

Guerrier blanc

Grand'mère la Rente

Le gros dividende

La danseuse des eaux



La mouette

(Phot. Rigal)

Costumes pour *Mil Neuf Cent Douze*

sensation d'effort artistique d'une plénitude absolue. La mise en scène du *Carnaval des Enfants* a donné tout de suite cette impression.

...Après ce drame, qui contient un second acte d'une horreur rarement atteinte au théâtre, avait lieu une délicieuse reconstitution du *Sicilien*... ce fut un régal pour les yeux.

PAUL ABRAM.

La Petite République, 26 novembre 1910.

...Art social, dira-t-on. Peut-être; déjà nous avons vu à peu près pareille évasion dans la *Louise* du compositeur Charpentier, mais sans le côté macabre, qui est vraiment un peu déplaisant ici. Mlle Sergine a été de tous points remarquable dans le rôle de l'agonisante de cette œuvre sombre.

Ce qui est, au contraire, de toute clarté, de toute poésie et de toute joie, c'est *le Sicilien*... dans des décors merveilleusement adaptés par l'excellent peintre Drésa. Effort d'autant plus méritoire qu'il est dû au seul goût d'un amateur d'art et qui fait honte aux piteuses représentations du répertoire à la Comédie-Française... Cette fanfare de sons, de lumière et de couleurs a été l'enchantement de cette fin de soirée.

EUGÈNE MORAND.

Le Progrès de Lyon, 28 novembre 1910.

Une tragédie bourgeoise avec surenchère macabre... mais ce pot au noir est admirablement cuisiné... Le « naturiste » Bouhélier est un Crébillon modern-style... Et c'est terrifiant et c'est très beau...

CAMILLE LE SENNE.

Le Siècle, 26 novembre 1910.

La pièce de M. de Bouhélier atteste une ambition d'une noblesse rare et se recommande par une hardiesse d'exécution probe et neuve. Plus nettement écrite que les précédentes pièces du même auteur, elle atteint plus directement à l'émotion cherchée; elle réalise enfin presque complètement ce qui apparaissait jusqu'alors plus informe, plus inconsistant : une sorte de tragédie bourgeoise et intime où la mort s'abat, décime, divise et anéantit, cependant que la vie, tout autour, s'étourdit indifférente, presque hostile, et se déchaîne au hasard.

Selon la volonté du nouveau directeur du Théâtre des Arts, M. Rouché, le décor, exact, encadre l'action sans la resserreindre et sans l'accabler; il est conçu, ainsi que les costumes, de telle sorte qu'il contribue à son rang dans l'effet d'ensemble; il soutient le drame...

La reprise du *Sicilien*, cet élégant et délicieux caprice de Molière, permet mieux encore à l'artiste, M. Dresa, qui s'était chargé de la mettre à la scène, une fantaisie charmante dans la décoration et dans le costume. S'inspirant, certes, de l'exemple des ballets russes, il s'est acquitté de sa tâche pour le ravissement de la vue et de l'esprit. Ah! quel rêve de poésie il a su composer en notre faveur, et comme le tout s'allie divinement à la grâce exquise de la musique de Lulli!

Puisse le Théâtre des Arts nous offrir maint spectacle analogue; tous ceux qui sont épris de beauté lui en auront une sincère gratitude.

ANDRÉ FONTAINAS.

Mercure de France, 16 décembre 1910.

...Voilà le conflit qu'a imaginé M. de Bouhélier. Je n'en sais guère de plus imposant. Voilà le fonds humain de son drame. Il n'en est pas de plus tragique, de plus profond, de plus essentiel. Je regrette seulement que, pour atteindre à la grandeur, l'auteur ait cru devoir rester dans les généralités, qu'il ait tant tourné autour de son sujet, le bornant, quand il y vient, au développement d'une scène unique... Disons-le, cependant : M. de Bouhélier ne nous avait rien donné d'égal à cette scène du deuxième acte, entre la pécheresse moribonde et sa fille. Elle est belle...

Le Carnaval des Enfants a été servi par une interprétation excellente. M. Durec a réglé la mise en scène avec une sobriété expressive. Ce spectacle d'ouverture fait le plus grand honneur à la nouvelle direction du Théâtre des Arts.

JACQUES COPEAU.

La Nouvelle Revue Française.

Le Carnaval des Enfants est un poème réaliste, à la fois pittoresque et brutal... d'un effet incontestable et d'une grande habileté scénique. C'est une agonie en trois actes.

...Un mélange vraiment curieux de vérité et d'irréel. C'est du Zola revu par Maeterlinck... Je retrouve aussi le Hauptmann d'*Hannele Mattern* et de *Henschel*. Nullement Ibsen, quoi qu'on en ait dit. Il n'y a pas le moindre rapport entre un art de pure pensée et cet art tout de nerfs à vif et de sensibilité écorchée... Il est tout à fait intéressant de trouver ces traits étrangers fondus dans une œuvre française.

Certaines qualités, du reste, m'ont semblé propres à l'auteur : je veux dire la notation minutieuse des travers, des manies et des tics; aussi une fine psychologie des humbles, qui se fait jour dans la scène charmante où Masurel, déguisé en Pierrot, avoue son amour à Céline qui meurt. Voici qui n'est plus allemand, mais parisien; c'est du Willette... Ce n'est pas une pièce banale. Elle irrite et séduit à la fois. Elle concilie des esthétiques différentes et jusqu'ici contradictoires.

...C'est le coup d'essai de M. Durec, dont Antoine m'a dit un jour qu'il serait son vrai successeur. Peut-être... C'est un grand éloge. Et il ne faut pas oublier le mécène généreux et subtil qui permet ces dépenses de goût sur un théâtre des Batignolles : les jeunes poètes ont trouvé là un protecteur comme on en rêve, et comme on n'en rencontre guère. Qu'ils sachent apprécier leur aubaine!

GABRIEL TRARIEUX.

La Revue.

30 *janvier* 1911 :

LE MARCHAND DE PASSIONS

Comédie en 3 images d'Epinal et en vers de Maurice MAGRE (Création)
Décors et costumes de Georges DELAW

Principaux interprètes du *Marchand de Passions* : Amélie de POUZOLS (*Colette*), Sylvette FILLACIER, Mady BERRY, Paul VILLÉ (*Lubin*), DUREC (*le marchand*), Lucien DUBOSC (*Poignard*), Marcel MILLET, Paul DENNEVILLE, Jean GUYON, Fernand LIESSE, et DULLIN (« Un personnage bossu et boiteux »).

NABUCHODONOSOR

Tragédie en 1 acte de Maurice de Faramond (Création)
Décor d'André Dunoyer de Segonzac. Costumes de Paul Poiret

Principaux interprètes de *Nabuchodonosor* : Neith-Blanc (*Uamma*), S. Fillacier, Ed. de Max (*Nabuchodonosor*), Victor Magnat, P. Denneville, Dullin (*Arioch*). Danses : Natacha Trouhanowa.

Sur la conception décorative de *Nabuchodonosor* :

On pouvait visiter le musée du Louvre et, se plaçant au point de vue archéologique, reproduire les bas-reliefs de Ninive et de Khorsabad. Nous nous en sommes écarté. Si les savants nous le reprochent, les artistes nous pardonneront peut-être d'avoir erré dans le champ plus vaste de la Fantaisie où nous guidait le seul souci décoratif.

Nous n'avons cherché qu'à exprimer la conception très imaginative de la Chaldée. Nous l'avons vue simple et monumentale, massive, et colorée comme tout l'Orient. Nous espérons l'avoir rendue telle, au moins dans les décors, car, pour ce qui est des costumes, la plastique moderne transformée par l'influence des climats et des siècles se prête mal à l'évocation de ces temps archaïques.

Recherchant la plus grande sobriété, qui paraît être une caractéristique de l'art Assyrien, nous avons rejeté les richesses tapageuses et métalliques de l'Orient tel que l'évoque le théâtre moderne, et nous nous sommes restreints à l'étroite gamme de couleurs que limitent le jaune et le vert. C'est pourquoi, si nous ne nous sommes pas trompés, la mise en scène de Nabuchodonosor *sera l'accord de ces deux tons avec leur chromatique. Toute cette harmonie, tour à tour aiguë, chantante ou grave, sera destinée à appuyer l'éclat de l'Hyacinthe et de la pourpre de Tyr, que revêt* Nabuchodonosor *et qui sont les insignes de sa toute puissance.*

A.-D. de Segonzac, Paul Poiret.

M. Jacques Rouché ne s'occupe pas de nous présenter une pièce, mais une « œuvre », c'est-à-dire un ensemble de conditions théâtrales qui excite en plusieurs points notre curiosité... Avide de créer des sensations nouvelles, curieux de rénover l'art de la scène au cours des diverses tentatives qui marquent un pas vers le progrès, cet intelligent directeur a fait des enquêtes à l'étranger, a rapporté des notes utiles, et nous convie à profiter du fruit de ses études. Aussi pensons-nous que le critique doit, ici, déplacer ses tendances et prendre position sur un terrain de raisonnements nouveaux. En un mot, ni *le Marchand de Passions*, ni *Nabuchodonosor* ne peuvent donner leur sensation complète en dehors du cadre ingénieux et artistique dans lequel ils apparaissent sur la scène.

Edmond Stoullig.
Annales du Théâtre (1911).

M. Maurice de Faramond a fourni au Théâtre des Arts un beau prétexte d'illusion décorative. Son lyrisme évocateur a enveloppé largement la vie de Nabuchodonosor et l'a rassemblée en un acte, comme dans un manteau... M. Maurice de Faramond n'est pas un de ces poètes qui font des fouilles pour la Comédie-Française. Il s'est grisé lui-même au triomphe de son héros et représente Nabuchodonosor avec son légitime orgueil, son luxe de luxure, son appétit de soleil, ses besoins de meurtre et son affaiblissement à l'heure

nocturne du remords, sa folie de soumission aux déchéances annoncées par le prophète, sa chute à terre et son holocauste dans des flammes à la fois justicières et triomphales.

La mise en scène justifie les efforts de M. Jacques Rouché. Dans les limites étroites du Théâtre des Arts, le palais de Nabuchodonosor, décoré par M. de Segonzac, apparaît d'un volume qui étonne. La couleur puissante et sobre est en harmonie avec l'architecture, des murailles épaisses aux colonnes hautes, jusqu'aux profondeurs du ciel.

...M. de Max porte dignement l'orgueil divin de Nabuchodonosor et il sait exprimer ses pauvres passions humaines jusqu'à la bestialité. Aucun effort ne semble trop lourd à cet artiste lorsqu'il interprète un poète dans les lumières orientales; c'est à ce don généreux de soi-même qu'il doit sa suprématie dans le théâtre lyrique.

...La comédie de M. Maurice Magre, qui aurait pu, raccourcie en un acte, être bien accueillie naguère à l'Odéon, eût été une assez forte désillusion au Théâtre des Arts si le gentil imagier Georges Delaw n'avait sauvé le programme artistique de M. Jacques Rouché en imaginant deux charmants décors et des robes de petites bergères des bergeries à deux sous... Le premier décor (une petite place de village) est frais, vivant, sincèrement naïf; le second (le sommet d'un col dans la montagne) est fait de lignes très simples qui lui donnent trois plans d'une singulière étendue. Les détails retenus avec cette grâce faite d'espièglerie et de tendresse qui donne tant de charme au talent de l'imagier, sont indiqués avec une simplicité parfaite. La couleur est vive, nette, joyeuse. Pour un premier essai, c'est une réussite complète. On ne s'y est pas trompé. On a acclamé Georges Delaw.

Régis Gignoux.

Paris-Journal, 31 janvier 1911.

M. Maurice Magre appelle lui-même sa pièce une « comédie en trois images d'Epinal ». C'est prévenir l'objection : ce n'est pas la résoudre... Le fonds même de l'ouvrage laisse une impression de puérilité et a tout l'air d'un amusement d'écolier. Le système symboliste a l'inconvénient de suggérer aisément à un poète novice des illusions funestes : la moindre banalité prend tout de suite pour lui un aspect profond et séduisant, grâce à un travestissement élémentaire et au clinquant d'un faux lyrisme de bazar à treize sous. Il y a eu des tragédies de collège au temps jadis; il y a maintenant un symbolisme de collège et nous n'y gagnons pas grand'chose.

...*Nabuchodonosor* est un très beau spectacle, mais ce n'est qu'un spectacle... M. de Faramond n'évite point la rhétorique et la phraséologie... M. de Max représente avec la frénésie et la maîtrise nécessaires les fureurs de Nabuchodonosor : c'est un mime admirable; il a été acclamé.

...Ce genre de théâtre s'adresse presque uniquement aux yeux : ce n'est plus une forme de la littérature, mais des arts plastiques. On y peut prendre plaisir; cependant la tendance me paraît dangereuse, et je préférais le drame austère de M. de Bouhélier.

Paul Souday.

L'Eclair, 31 janvier 1911.

...Quant à la mise en scène (de *Nabuchodonosor*), c'est une des choses les plus magnifiques qu'on puisse voir. Dans un décor aux lignes sobres et grandioses, aux couleurs puissantes, qui dénote en A. de Segonzac un grand coloriste, le couturier Paul Poiret a réalisé

un ensemble de costumes d'une somptuosité, d'une beauté de tons dont on ne peut se faire une idée. Lorsqu'au milieu des verts, des jaunes et des oranges, on a vu entrer de Max, couvert d'un manteau de pourpre sombre, tous les artistes ont vibré d'admiration.

A.-E. MARTY.

Comœdia Illustré, 15 février 1911.

5 *mars* 1911 :

LE DÉPENSIER

Pièce en 1 acte de Léon FRAPIÉ (Création)

Interprètes du *Dépensier* : Mady BERRY, Charlotte BRÉCILLY, DUREC, Marcel MILLET, DIEUDONNÉ.

FANTASIO

Comédie en 2 actes d'Alfred de MUSSET (Présentation nouvelle)
Décors et costumes de Georges d'ESPAGNAT

« *L'idée est menue, mais jolie* » (Ed. Stoullig).

Principaux interprètes de *Fantasio* : Gaston DECHAMPS, du Gymnase, (*Fantasio*), LAUMONIER (*le Prince de Mantoue*), Fernand LIESSE (*le Roi de Bavière*), Lucien BLONDEAU, DULLIN (*Rutten*), P. DENNEVILLE, J. GUYON, M. MILLET, Cécile GUYON (*Elsbeth*), Mady BERRY.

Après quelques représentations, *le Dépensier*, ne trouvant pas grand écho et Durec estimant avoir besoin de repos, fut remplacé par un acte de Tristan Bernard, *Je vais m'en aller* (créé aux Capucines le 20 mai 1898), que Jean Guyon souhaitait jouer.

...L'important est d'insister sur la qualité du spectacle et je répète que j'ai goûté un des plus complets et des plus émouvants plaisirs de ma vie de critique. J'avais vu *Fantasio* à l'Odéon, il y a vingt ans, joué par Mme Réjane. Il m'a semblé qu'une scène plus étroite lui convenait encore mieux, préservait mieux son caractère de demi-comédie de paravent. La mise en scène est ce qu'elle est toujours chez M. Jacques Rouché. Enfin, si ce spectacle n'attire pas Paris au Théâtre des Arts, c'est à désespérer de tout.

LÉON BLUM.

Comœdia, 6 mars 1911 (repris dans *Au Théâtre*, t. IV).

6 *avril* 1911 :

LES FRÈRES KARAMAZOV

Pièce en 5 actes de Jacques COPEAU et Jean CROUÉ
d'après DOSTOIEWSKI (Création)
Décors et costumes de Maxime DETHOMAS

Principaux interprètes : VAN DOREN (*Katherina*), Juliette MARGEL (*Grouchenka*), Charlotte BRÉCILLY (*Anioucha*), DUREC (*Ivan*), Henry KRAUSS (*Feodor Pavlovitch Karamazov*), Roger KARL (*Dmitri*), LAUMONIER (*Aliocha*), DULLIN (*Smerdiakov*), DENNEVILLE (*le Père Zossima*), L. BLONDEAU, F. LIESSE, M. MILLET, J. GUYON, etc..., et ESCANDRE (*le cocher André*) (6).

(6) Il s'agit d'un jeune apprenti comédien qui sera Maurice Escande.
En cours des représentations, rôle de Grouchenka repris par Marie MARCILLY.

La pièce fut reprise le 3 octobre 1911, pour l'ouverture de la seconde saison. Les principaux changements dans la distribution furent alors : Rosni-Derys (*Grouchenka*), Léo Misley (*Katherina*), Joachim (*Aliocha*) et L. Jouvet (orthographié effectivement ainsi au programmme) dans le *Père Zossima*. Il n'y avait plus Escandre (Escande entra au Conservatoire en 1912).

Sur la conception décorative des *Frères Karamazov* :

Je regrette que le décorateur russe, M. Bakst, pour une question de date et à cause d'autres travaux, n'ait pas pu, comme M. Rouché le lui avait demandé, s'occuper des décors et des costumes des Freres Karamazov. *Ce merveilleux décorateur, si précisément documenté par sa nationalité et ses habitudes, y aurait fait merveille et nous aurait montré l'âme même de la Russie. Privé de lui, Jacques Copeau pensa à moi pour le périlleux honneur de le remplacer et fort aimablement M. Rouché m'y poussa.*

Je me suis plu à imaginer *un coin de Russie — car je n'avais pas les loisirs d'un voyage et même le temps de réunir des documents. Au* XVIII[e] *siècle, on avait créé une chinoiserie et une turquerie très savoureuse, nullement documentée.*

J'ai pensé que je pouvais faire de même à notre époque où, pourtant, l'on voyage un peu plus. J'ai tenté d'être simple, harmonieux. Mes décors? des murs bien nus « devant lesquels il se passera quelque chose » de belle et puissante littérature. Je souhaite que les héros de Dostoïewski, si curieusement et fortement mis en scène par Jacques Copeau, s'y détachent en vigueur. Je les ai fait dater par leurs costumes, car ils ne pouvaient être tout à fait modernes dans cette Russie imaginée; ils deviennent un tant soit peu historiques.

Enfin, j'ai voulu qu'une fois de plus, au Théâtre des Arts, on n'ait pas la sensation d'être les témoins indiscrets d'un drame actuel et trop réel, mais celle d'être les spectateurs d'une histoire humaine un peu plus loin de la rampe que d'habitude.

Maxime Dethomas.

Un éclatant succès a accueilli la pièce que MM. Copeau et Croué ont osé tirer de ce formidable chef-d'œuvre... Ils ne pouvaient reproduire le roman dans toute sa complexité. Mais ils l'ont condensé et ordonné avec une très grande habileté. Ils ont pris d'assez grandes libertés avec le texte, ils ne l'ont pas suivi pas à pas. Mais ils ont réussi à ne pas affaiblir les deux choses essentielles : d'une part, la violence du drame, de l'autre la psychologie des personnages. Cette adaptation leur fait le plus grand honneur.

Robert de Flers.

Le Figaro, 6 avril 1911.

La scène immense du tribunal manque à cette adaptation. MM. Copeau et Croué ne l'ont certainement pas abandonnée pour la médiocre raison que les tableaux de cour d'assises ont été fréquemment exploités dans nos drames. Ils ont voulu donner une preuve éclatante de cet « art des sacrifices » que M. Jacques Copeau désignait comme la qualité principale des dramaturges en une de ces critiques dramatiques où il étudiait, avec une pénétration remarquable, les conditions et les lois du théâtre.

Régis Gignoux.

On est en train de canoniser Dostoïewski. M. André Suarès monte sur le trépied et, en style d'oracle, après l'avoir proclamé bien supérieur à Stendhal, ne lui reconnaît d'égaux que Shakespeare et Rembrandt. Pourquoi pas Eschyle et Holbein?... Tout cela est bien exagéré. Ce Scythe avait, certes, une espèce de génie, mais il est monotone, broussailleux, et vraiment trop spécialisé dans les histoires judiciaires. Il procède moins de Stendhal que d'Eugène Suë. Il a le don de l'émotion intense; mais l'on n'aperçoit pas beaucoup d'ordre dans ses idées.

...MM. Jacques Copeau et Jean Croué ont dû nécessairement élaguer. Ils ont, en outre, adouci quelque peu... La pièce n'en est pas moins pénible. Les plus audacieux de nos dramaturges français, montrant un fils rival de son père, traitent ce sujet avec une autre réserve. Ces héros de Dostoïewski sont des barbares et des brutes. Malgré quelques subtilités psychologiques assez curieuses, et bien que les adaptateurs nous aient épargné les scènes du juge d'instruction et le tableau de la cour d'assises, qui sont interminables dans le roman, la pièce prend forcément un aspect de mélodrame. La faute en est à Dostoïewski, non à MM. Copeau et Croué, qui ont habilement exécuté leur besogne d'arrangeurs et ont ingénieusement synthétisé des détails épars. Du reste, ce caractère un peu mélodramatique n'est pas pour nuire à la pièce, dont il suffira peut-être, tout au contraire, à assurer le succès. Voilà une pièce, éminemment littéraire par le titre, qui, à la rigueur, aurait pu être accueillie à l'Ambigu.

PAUL SOUDAY.

Le Temps, 7 avril 1911.

...Leur tâche (celle des adaptateurs), dont je ne méconnais pas la difficulté, était allégée par le secours que le tempérament même du romancier leur apportait. Moins épique que Tolstoï, Dostoïewski est plus dramatique; il excelle à préparer, à échafauder les péripéties; il a le don du dialogue; ses figures vivent d'une vie complète et non pas uniquement d'une vie intérieure; elles agissent; elles s'expriment par des gestes; elles ont le relief, la couleur. Ce sont là des qualités éminemment théâtrales.

...Cet acte (le troisième) est un chef-d'œuvre de pathétique, de vérité psychologique, de mise en scène. Il nous a remués pour sa grandeur et sa familiarité shakespearienne.

...Sur les cinq actes des *Frères Karamazov*... il y en a deux d'admirables, ceux qu'emplit la lutte fratricide de Smerdiakov et d'Ivan. Ils ont assuré à l'œuvre un succès qui a pris un moment les proportions du triomphe. L'interprétation y a puissamment aidé. Elle est de tous points excellente.

ADOLPHE BRISSON.

Le Temps, feuilleton du 10 avril 1911.

...C'est beau, c'est effroyablement beau. Ça ne fait même pas crier, ça terrasse et ça fait passer sur votre tête toute l'horreur, tout le mystère de la condition humaine, tout le poids de la chaîne des êtres, la fatalité, la bestialité, le néant même du nihilisme moral, la passion charnelle la plus basse mettant aux prises — et quelles prises! — un fils qui a encore de l'idéal et un père qui n'a plus que des appétits, le lien du sang qui joint un philosophe hautain et athée, un soudard joueur, un prestolet mystique et un laquais épileptique, raisonneur et prédestiné... Ah! voilà une pièce à laquelle il faut convier M. Paul Bourget et lui montrer une vraie famille, une

de ces familles qu'il aime et sur quoi il veut rebâtir la société française! Pardon! j'oubliais : nous sommes en Russie! Et ça se passe il y a une bonne soixantaine d'années. Alors!...

ERNEST LA JEUNESSE.
Comœdia Illustré, 15 avril 1911.

On sait que le rôle de Smerdiakov fut la révélation de Charles Dullin. Devant son triomphe personnel, Régis Gignoux lui consacra une chronique de sa « Vie de Paris » (*Paris-Journal,* 20 avril 1911) sous le titre *le Roman tragique,* où il raconte la vie de l'acteur avant le Théâtre des Arts-Rouché, jusqu'à ce soir des Karamazov où Dullin « *voit tomber le manteau de sa misère et se frotte les yeux pour être bien sûr qu'il ne rêve pas* ». Pourtant Régis Gignoux ne l'avait pas cité dans le compte rendu de la pièce. Pas plus, d'ailleurs, que Paul Souday (lequel, dans une critique fort mitigée, nommait Karamazov père « le vieux marcheur cosaque »!). Tous les autres critiques écrivaient des éloges, et Henri de Régnier (*Journal des Débats,* 10 avril 1911) allait jusqu'à ces lignes prophétiques et singulièrement émouvantes à distance :

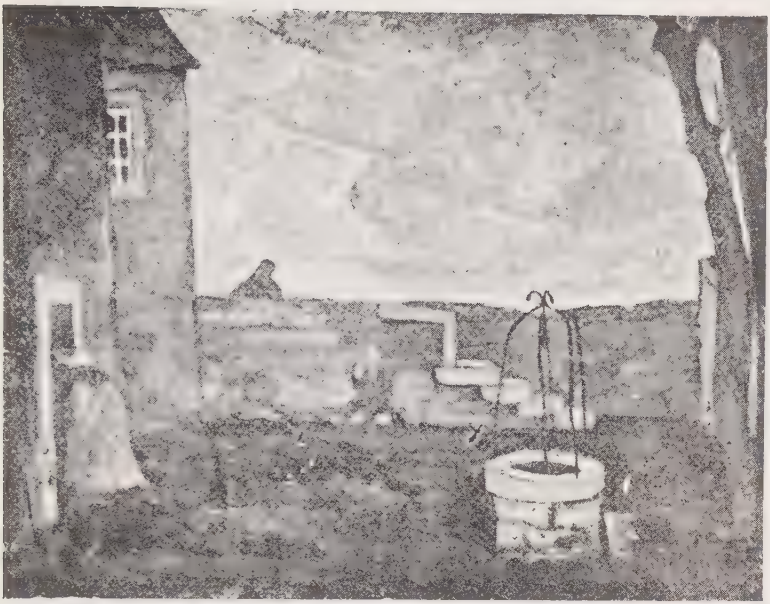
MM. Karl, Durec et Laumonier nous ont représenté fort convenablement les trois frères Karamazov. Quant à M. Dullin, il a été digne de tout éloge dans le rôle de Smerdiakov. Il s'y est révélé comédien de race, habile à rendre toutes les nuances avec une simplicité de moyens admirables. Le nom de M. Dullin est un nom à retenir. Je serais bien étonné si M. Dullin ne conquérait pas quelque jour une place importante dans un art pour lequel il est si brillamment doué.

Et Edmond Stoullig rappellera dans son annuaire de 1911 :

...M. Dullin, un interprète remarquable : il a joué la scène de l'aveu en grand comédien; et ses hésitations coupables, et ses lâchetés : tout cela fut admirablement rendu; il faut retenir le nom de M. Dullin.

Ceci encore, de Francis Chevassu (*Comœdia Illustré,* 15 avril 1911) :

Il faut louer particulièrement Dullin qui a composé un Smerdiakov douloureux, maladif, cruel, pitoyable, perfide, toujours présent et toujours aux aguets et qui a su exprimer toutes les nuances de ce caractère compliqué par les procédés les plus simples ou plutôt par le moyen le plus rare : la parfaite intelligence de l'œuvre tout entière.



(Phot. Rigal)

Le Combat

(Phot. Rigal)

Les Deux Vieilles Gardes
Décor de Bernard BOUTET DE MONVEL

DOLLY

Musique de M. G. FAURÉ :: Instrumentation de M. H. RABAUD
Ballet de M. Louis LALOY :: Réglé par M. Léo STAATS
Décors et costumes de Mlle LLOYD.

(Phot. Rigal)

17 *mai* 1911 :

NIOU

Pièce en 3 actes et 9 tableaux d'Ossip Dymof
Adaptation française de Serge Persky et H.-R. Lenormand (Création)
Décors de Maxime Dethomas; robes de Paul Poiret

Principaux interprètes de *Niou* : Marie Kalff (*Nioura*), Mady Berry, Charlotte Brécilly, Durec (*le mari*), Gaston Séverin (*Lui*), Dullin (*le Père*), Denneville, Escandre.

LA NUIT PERSANE

Comédie en 2 actes en vers de Jean-Louis Vaudoyer (Création)
Décors et costumes de Drésa

Principaux interprètes de *la Nuit Persane* : Vargas, de l'Odéon (*le Prince Hassan*), Maupré, de l'Odéon (*Léandre*), Félix Gandéra (*Arlequin*), Dullin (*le Conteur*), Lucien Blondeau (*Brighella*), Gabrielle Dorziat (*Sylvia*), Cécile Guyon (*la Princesse*).

Note sur l'auteur de Niou (extraite du programme) :

M. Ossip Dymof est né à Bielostock (Russie) en 1878. Il a publié un roman, des recueils de nouvelles et fait représenter plusieurs pièces de théâtre : *la Voix du Sang, le Chemin de l'amour, Caïn, la Folie du Printemps, Niou,* etc. Ses œuvres ont connu le succès non seulement en Russie, mais en Allemagne, en Autriche et en Amérique.

Présentation par l'adaptateur :

...A un spectateur distrait, Niou *pourrait ne représenter qu'une banale chronique d'adultère. Mais si, pénétrant derrière cette apparence, on veut bien comprendre plus intimement les trois êtres qui sont les héros de ce petit drame, un charme naîtra, morbide et impérieux; la tragique vérité de leurs âmes se dévoilera et la pensée — une pensée horriblement inquiète et desespérée — régnera.*

« Tous les vrais Russes sont des philosophes » (Dostoïevky). Il *n'est pas inutile d'avoir cette phrase à l'esprit pour pénétrer le mobile des actes de Nioura.*

Une Française, qui vivrait pareille aventure sentimentale, la vivrait pour elle-même, sans chercher dans l'amour autre chose que l'amour; le desespoir de trahisons successives et l'amertume de sa propre déchéance pourraient seuls la conduire au suicide. Niou est différente. Nul ne l'a trahie, nul ne la méprise et, pourtant, elle se tue. Cette amoureuse cherche dans l'amour la satisfaction d'un besoin d'absolu : quand elle reconnaîtra la vanité de son désir, elle questionnera âprement la vie et, quand elle comprendra qu'aucune des choses humaines ne peut désaltérer sa soif d'infini, elle abritera dans la mort son âme refusante. Qu'on nous pardonne ces précisions; peut-être, au premier examen, ne se déduiraient-elles pas de l'œuvre de M. Dymof; un public russe ou allemand les mépriserait; mais nous savons le public parisien moins épris de rêves que de logique.

On ose à peine qualifier de neuve une formule dramatique. Trop de tentatives qui étaient honorables, échouèrent pour s'être affirmées nouvelles. Il nous faut cependant confesser, à propos de Niou, *que la nouveauté nous parut évidente dans la conception dramatique et dans le procédé d'exécution.*

Sans doute les drames d'Ibsen lancent aussi, sans tirades, sans

éloquence, un appel continu à la pensée; sans doute cette atmosphère de désespoir et d'ennui, cette évaluation sincère, profondément pessimiste du bonheur et de l'amour se retrouveraient dans la Vie de l'homme, *dans* les Jours de notre vie *d'Andreief, dans* les Petits Bourgeois *de Gorki et dans d'autres pièces russes contemporaines. Mais quel dramaturge respecte assez la vie pour ne la point vouloir condenser dans le moule arbitraire d'un acte ou d'une scène? Quel homme de théâtre a suffisamment méprisé son métier pour négliger* l'action *et* les situations? *Pour construire un dialogue exactement calqué sur la réalité, mais pénétrant pourtant, par ses mots maladroits, par ses murmures, par ses silences mêmes, jusqu'au secret essentiel des êtres? Il nous a semblé que M. Ossip Dymof, pour avoir osé cela, méritait d'être révélé à ceux que l'art peut encore émouvoir.*

H.-R. LENORMAND.

Les décors expliqués par Maxime Dethomas :

Pour situer Niou *dans son atmosphère, il a fallu faire œuvre de tapissier de théâtre en restant peintre. Ne vouloir employer que la peinture à la colle et la tranquille magie de ses poussières colorées. Prohiber sur le sol et les murs les soies, les laines, les métaux, le bois verni afin de réserver à quelques objets, très peu nombreux, une solidité brillante et donner aux personnages du drame toute l'importance et tout l'éclat, telle a été la volonté suivie. Arriver à une fiction de richesse de bon ton par les couleurs, en tâchant de faire heureusement voisiner leur harmonie dans le calme, était une tâche que je me suis imposée.*

J'ai demandé à M. Paul Poiret, cet artiste parfait, une collaboration qui m'enchante, lui réservant le « point lumineux » *de mes tableaux d'intérieur.*

Adaptation française d'un drame qui représente, paraît-il, les plus récentes tendances de l'art dramatique russe. Spectacle très particulier, bien à sa place sur cette scène d'art.

ANTOINE.
Le Théâtre.

Présentation de *la Nuit Persane* par l'auteur :

Ce petit ouvrage n'a point de but, sinon d'être « une œuvre d'art ». Il n'a d'intentions ni morale, ni sociale, ni philosophique; pourtant, si semblable ambition n'était pas assurément prétentieuse, l'auteur dirait qu'il a cherché à mettre dans ses vers un peu de ces « éléments nouveaux » introduits dans la poésie, selon Baudelaire, par Théophile Gautier et que le poète des Fleurs du Mal *nommait « la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit ». Mais, en disant cela, l'auteur dirait-il la vérité ?*

La vérité! Ce n'est pas elle non plus qu'on trouvera ici. ...C'est aussi Baudelaire qui a dit « La poésie n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même... ».

Par conséquent, l'auteur s'excuse auprès du public si celui-ci ne tire de cette comédie aucun enseignement grâce auquel il pourra enrichir son intelligence ou sa conscience. Le public va passer ici une heure absolument inutile, et sans doute serait-elle pour lui tout à fait perdue s'il n'y avait pour le retenir, le consoler, les décors

incomparables et les costumes délicieux de Jacques Drésa, la beauté et la valeur des comédiennes, le goût et le savoir des comédiens.

JEAN-LOUIS VAUDOYER.

Les décors de *la Nuit Persane* :

L'explication sur le décor que je me suis efforcé de faire à la Nuit Persane *tient dans la définition qu'on pourrait faire de cette petite comédie irréelle comme un conte des* Mille et une nuits, *fantasque comme une parade de tréteaux, gambadante entre la farce et le grain d'émotion, broderie d'esprit enfin sur un fond d'observation suffisamment philosophique à ceux qui savent regarder.*

Que fallait-il à cela? Au premier acte, un palais qui indique positivement la Perse et la richesse, sans marquer que cette Perse, avec ses trésors, fût autre chose que le caprice d'un poète pour un jeu français d'une heure.

Au second acte, un jardin qui évoque un rêve d'Aladin sans excéder 60 *mètres carrés. En cette occasion ou jamais, tout essai de reconstitution architecturale, ou toute tentative pour faire « un tableau » avec les règles de la perspective et du trompe-l'œil, eut été fausse et pesante au texte et à son esprit.*

J'ai donc conçu un palais de toile peinte et l'ai exécuté pour qu'on ne se méprenne pas sur mon intention : qu'il paraisse bien de toile et de peinture. De là cette stylisation plus que simple des draperies de la pièce, les cimes d'arbres brossées en bleu et cette silhouette de ville d'or. Pour le jardin, il ne pouvait être profond et mystérieux que si je me bornais à n'en faire qu'un ramage de ton, une tapisserie, et je me suis souvenu des « verdures » d'autrefois. Les guirlandes régulières qui dominent la scène, ainsi que le dessin des plans, suffisaient sans doute à maintenir dans son cadre théâtral le ruissellement des bleus fleuris de mauve. On remarquera que, dans l'un comme dans l'autre acte, tous les tons sont cherchés pour être propices aux costumes des acteurs, chatoyants sauf quelques-uns dont le noir est destiné à augmenter la délicatesse des autres.

Les comédiens italiens ont la tenue classique ou presque. Quant aux Persans, ils sont tout à fait imaginés. C'est une petite troupe diaprée, papillonnante et qui doit passer devant les rideaux enluminés de paysages comme les petites foules galantes de Watteau. Il faut qu'elle donne un instant de charme, d'oubli et de sourires.

DRÉSA.

Impressions d'interprète :

Le rôle que j'interprète et qui me comble de joie est le type de la coquette du théâtre français et italien du XVIII^e^. *Ma Sylvia est sœur de la Sylvia du* Jeu de l'amour et du hasard.

Enfin, je joue donc à nouveau un rôle gai et de fantaisie! Songez que, depuis cinq ans, cela ne m'était pas arrivé. Oui, depuis la Chaîne anglaise *et d'abord* le Retour de Jérusalem, *je ne jouais plus que de malheureuses femmes ruinées, trompées, étranglées!*

Je vais donc essayer d'apparaître au Théâtre des Arts tout charme, toute grâce, et toute gaieté. Mon élégance sera l'œuvre du peintre Drésa qui a combiné pour moi deux costumes adorables dont un, mi-persan, mi-italien du XVIII^e^, *sera triomphalement accueilli. M. Rouché a logé cette* Nuit persane *dans des décors exquis du même Drésa.*

GABRIELLE DORZIAT.

Nous nous trouvons en présence d'un spectacle intéressant donné dans un théâtre qui se consume en efforts louables, sous la direction d'un artiste qui ne marchande ni son temps ni ses peines... Deux pièces très différentes ont occupé la soirée.

...La plus grande originalité de ce drame psychologique (*Niou*), qui n'est pas sans quelque rapport avec la *Madame Bovary* de Flaubert, c'est la manière graduelle dont il est présenté, puisque chaque tableau est un acheminement dans la maladie morale et la déduction de ses crises. Il en est, dans le nombre, qui sont très vivants et très réels, avec un grand souci de vérité.

...La seconde pièce est une fantaisie poétique, en vers élégants et faciles, un peu précieux, comme il convient en un marivaudage... Cet aimable badinage est bien traité, de main légère.

FÉLIX DUQUESNEL.

...Un tas de petits tableaux mortels où il ne se passe rien, mais rien, et qui finissent par manger une petite femme et nous faire souper, nous, public, tout en applaudissant la nerveuse et poignante Marie Kalff.

La Nuit Persane fait chatoyer les plus jolis decors, les costumes les plus inespérés et des vers un peu moins inattendus... Ça se fait voir avec délice, entendre sans impatience — et ça fait rentrer très tard, en outre.

ERNEST LA JEUNESSE.

[Ces deux articles... contrastés dans *Comœdia Illustré*, 1er juin 1911.]

9 *juin* 1911 : (jusqu'au 22 juin, clôture de la première saison)

LE SICILIEN ou L'AMOUR PEINTRE

de MOLIÈRE et LULLI (Reprise)

Parmi les nouveaux interprètes du *Sicilien* : Cécile GUYON (*Isidore*), Lucien BLONDEAU (*Don Pèdre*) et Félix GANDÉRA (*Hali*).

LE CHAGRIN DANS LE PALAIS DE HAN

Drame en 5 actes de Louis LALOY,
d'après le drame chinois de MA-TCHEU-YEN (XIVe siècle)
Musique de Gabriel GROVLEZ (Création)
Décors et costumes de René PIOT; danses réglées par STAATS.

Principaux interprètes du *Chagrin dans le Palais de Han* : Cécile GUYON (*Tchao-Kiun*), René ROCH, c'est-à-dire René Rocher (*Yuen-Ti*), DENNEVILLE, MILLET, BLONDEAU, DULLIN (*Un Seigneur*). Parmi les Tartares, ESCANDRE.

LES FÊTES D'HÉBÉ

Opéra-ballet de RAMEAU; 3e entrée : la Danse
Musique reconstituée par Alexandre GUILMANT (Présentation nouvelle)
Décor et costumes de DRÉSA; danses réglées par STAATS

Dans *les Fêtes d'Hébé* : Mlle ROMANIZZA (*Eglé*), Georges PETIT (*Eurylas*), GILLY (*Mercure*).

...Quelques Silènes s'avouèrent un peu gauches. Il ne les en faut point incriminer car la scène est petite et leurs jambes sont fort longues. A concilier ces dimensions contraires tendit l'habileté, encore

une fois reconnue, de M. Staats, maître de ballet. J'ai célébré déjà la parfaite érudition musicale de M. Grovlez qui sut inciter les chanteurs au respect de la bonne — de la vraie — déclamation dans le récitatif. Il faut venir au Théâtre des Arts pour entendre ça! Et bien d'autres choses encore, jolies comme tout, par ma foi!

LOUIS VUILLEMIN.
Comœdia, 10 juin 1911.

...Rien de plus constamment noble, lumineux et pur que cette musique élyséenne qui ravit l'imagination dans une sorte d'atmosphère enchantée. On ne s'en lasse point : même les récitatifs, que certains jugent un peu longs, ont une captivante douceur; et l'on voit arriver avec peine le moment où la fin de l'ouvrage nous rejettera sur la terre.

Il faut tout particulièrement féliciter M. Jacques Rouché d'avoir ainsi collaboré à la résurrection du plus grand des musiciens français... Puisque l'art du ballet est de nouveau à la mode, grâce aux ballets russes, pourquoi l'Opéra ou l'Opéra-Comique ne reprendraient-ils point, par exemple, *les Indes Galantes?*

PAUL SOUDAY.
L'Eclair, 11 juin 1911.

Les *Fêtes d'Hébé* virent combattre de galanterie, sur la flûte, Eurylas et Mercure. Fades comme il convient à ce ballet du XVIII^e^, délicieusement conventionnel, incohérent et désuet, ils regardèrent devant un très beau paysage de modernes Athéniennes célébrer Terpsichore en se mêlant à des satyres roux.

Le Chagrin dans le Palais de Han est, au point de vue de l'art, avec *les Frères Karamazov*, la plus belle réalisation qu'ait connue ce théâtre. Il marque l'aboutissement d'un grand effort.

...On a dit, non sans malice, que M. Rouché choisissait ses pièces non pour elles-mêmes mais pour les costumes et les décors dont elles fournissaient le prétexte. Il y aurait quelque injustice à dédaigner la prose harmonieuse et sobre de l'érudit qu'est M. Louis Laloy. Dans quelle mesure collabora-t-il avec le poète chinois et lui fit-il subir les meilleures influences modernes? Toujours est-il que, dans son manteau d'argent, l'héroïne de Ma-Tcheu-Yen, écrivain du XIV^e^ siècle dont la gloire, dit-on, égale celle de Corneille, semble la sœur de Bérénice ou de Monna Vanna. Même douceur passionnée, même héroïsme.

Le milieu plus ou moins légendaire où l'action se déroule laissait au décorateur la plus grande liberté d'interprétation. Il convenait particulièrement à l'imagination de M. René Piot... Si l'on rappelle qu'il est élève de Gustave Moreau, c'est pour expliquer sa culture, ses dons de composition et aussi l'amour qu'il voue à l'Orient, à ses richesses, à ses mystères.

Oscar Wilde, dans une boutade, prétend que l'impressionnisme inventa le brouillard et que le Japon n'exista jamais que dans l'imagination de ses peintres; il ne fallait pas attendre de M. Piot une reconstitution servile, un pittoresque d'emprunt. Exiger que l'art soit une image immédiate, textuelle, de la réalité, voilà toujours l'erreur du public. Comme toute œuvre d'art, il faut qu'un décor soit symbolique, c'est-à-dire qu'il *choisisse, synthétise, suggère*. Costumes et décors — écrit M. Rouché — ne sont pas ce que l'on a cru trop longtemps, le milieu inanimé où se meut le drame : ils y collaborent, influent sur lui, même l'expliquent! Ne pourrait-on pas dire qu'un décor est un état d'âme?

...Toutes ces scènes manifestent, en même temps qu'un sens profond de la couleur, une science remarquable des proportions, c'est-à-dire des rapports, psychologiquement variables, entre le milieu et les personnages. Suivant les besoins de l'action, il faut, explique encore M. Rouché, que le « cube scénique » varie, c'est-à-dire qu'on étende la scène ou qu'on la réduise au lieu d'en combler les vides par des détails inutiles.

...Ainsi, s'inspirant des tendances les plus neuves, apportant une esthétique nouvelle, un homme consent à tous les sacrifices et, s'attachant non pas au nombre mais à la qualité des suffrages, brave, sans se décourager, l'indifférence du public. Sûr de ceux dont il s'entoure, il fait, pour des peintres, ce que d'autres avaient fait pour des littérateurs (il serait injuste, en l'occasion, de ne pas se souvenir des belles tentatives de Paul Fort) et, permettant au dramaturge et au poète le prolongement de leur rêve, enrichit même leurs conceptions.

Détruisant l'abîme qui sépare encore le Théâtre et l'Art, rompant avec les préjugés, il substitue l'invention à l'exactitude, la suggestion à la description, le style à l'incohérence, l'évolution à l'immobilité. Il réclame la plus grande liberté sous la plus forte discipline. Jamais théâtre ne mérita mieux son nom.

CLAUDE-ROGER MARX.

Comœdia Illustré, 1er juillet 1911.

Cet article, qui peut servir de conclusion à l'effort de la première saison du Théâtre des Arts, reste l'un des plus importants et des plus significatifs de tous ceux consacrés aux idées et à l'effort de Jacques Rouché.

8 *novembre* 1911 :

LE PAIN

Tragédie populaire en 4 actes et 5 tableaux de Henri GHÉON (Création)
Décors de Francis JOURDAIN

Principaux interprètes : ROSNI-DERYS (*Jeanne Franc*), Mady BERRY (*Mme Roux*), Roger KARL (*Pierre Franc, boulanger*), DULLIN (*Finet, meunier*), L. BLONDEAU (*Rovel, ouvrier agitateur*), M. MILLET, JOUVEY (*Méteil, charpentier*), etc.

Henri Ghéon a exposé sa conception « tragique » et « populaire » en une page publiée au programme et aussi importante, pour la verser au dossier d'une recherche de tragédie moderne, que les écrits théoriques et les manifestes de Bouhélier. Au point de vue d'une « poétique » nouvelle du théâtre, qui hantait les jeunes dramaturges d'alors, ce texte est à confronter avec ce que Duhamel écrira à propos de son drame *le Combat* (voir ci-après).

De la part d'un auteur, c'est une attitude sans grâce que de plaider pour son ouvrage avant de l'avoir fait entendre, et nous nous en garderons bien. Il semble que l'essentiel de ce qui est permis de dire du Pain, *sans empiéter sur le terrain de la critique, se trouve implicitement contenu dans le sous-titre :* Tragédie populaire, *qu'il nous suffit donc d'expliquer.*

Tragédie populaire. Il n'y a pas contradiction dans les termes. La tragédie, au sens premier du mot, et non pas telle que l'a recréée

pour une élite le profond et délicieux Racine, est une sorte d'ouvrage accessible à tous, sans arrière-plan et sans réticences, qui cherche à susciter la plus directe émotion autant au cœur de l'homme cultivé que de l'homme sans culture. Elle n'y saurait réussir sans faire appel aux sentiments les plus généreux, les plus simples, en apparence les moins neufs. Aussi bien se peut-il qu'on nous adresse le reproche d'avoir, ici, passé les bornes de la simplicité permise. Nous l'acceptons.

Une intrigue simple, évidente à tous et facile, puérile même, grossière dans ses moyens, mais — le postulat initial une fois posé, accepté — capable de soutenir l'intérêt proprement mélodramatique jusqu'à l'extrême dénouement.

Un très petit nombre de protagonistes, portant tout le drame sur eux, et le poussant jusqu'au lyrisme, mais dans un sens de vérité, dans le sens de leur vérité.

Enfin, un fond tumultueux de foule, sur lequel se détache mieux le héros.

Car nous n'avons tenté rien moins que de dresser, face au public, un héros, un héros moderne.

Le boulanger Pierre Franc appartient à tous les temps, même au nôtre. C'est dans le nôtre qu'il nous a plu de le montrer, sans préciser pourtant l'année, le lieu, en évitant la limitation à un trop exigeant réalisme. Nous voulions à tout prix le rapprocher de nous, le rendre plus présent, plus émouvant, plus simple, mener doucement son langage du ton familier et quotidien à l'accent de la poésie, le tirer de la foule et de la vie de tous les jours pour le mieux exalter au-dessus d'elles.

Lui seul, Pierre Franc, le héros, est la raison du drame; qu'il soit aussi l'excuse de notre affabulation.

Qu'on ne voie donc dans notre tragédie le Pain, *ni une pièce à thèse, ni même une pièce d'idées, mais une action dramatique, héroïque, lyrique, sans conclusions. Le héros a conclu lui-même, selon lui-même; mais le poète, nullement. Celui-ci réserve son opinion dont au fond le public n'a cure. Il le répète, il n'offre au public rien de plus qu'un « essai d'exaltation du réel ».*

Une pareille tentative nous imposait l'emploi d'un système de rythmes et d'un jeu d'assonnances assez souples pour se plier aux élans et aux retombées de cette exaltation. Dénuée d'ornements et de fantaisie, la forme ici ne tend qu'à se modeler sur l'action; passant du parlé au « chanté », du récit à la stance, à l'ode, à l'élégie, mais en toute simplicité, avec le moins possible de littérature autour.

Ceci n'est pas un manifeste, mais l'exposé des intentions de l'auteur. Loin de lui la pensée de se croire infaillible ou la prétention de faire école. Il suit son chemin, simplement, sans trop se soucier de savoir qui l'y précéda et qui doit l'y suivre.

Parallèlement, Francis Jourdain exprimait une conception décorative dans la ligne suivie par tous les collaborateurs plastiques de Rouché :

En assumant la responsabilité de donner un cadre à la pièce d'Henri Ghéon, je n'ai eu d'autre ambition que de faire ce cadre aussi sobre, aussi discret que possible; et ma seule fierté serait d'avoir réussi à ne pas distraire l'attention du spectateur, attention que la belle œuvre de Ghéon requiert toute entière.

Si j'avoue n'avoir eu d'autre souci que celui de m'effacer, j'y suis moins obligé par la modestie que par la compréhension de mon rôle, car il n'est pas toujours aisé de connaître et d'accepter les limites de sa tâche.

Le pathétique simple, clair de cette Tragédie Populaire *m'interdisait toute fantaisie, tout « amusement » de mise en scène. Je devais respecter le ton de la pièce, lui conserver toute sa gravité. J'ai volontairement écarté tout détail* ingénieux, *tout pittoresque facile qui eût été peu en rapport avec le souci de généralisation de l'auteur et eût situé l'action d'une façon trop précise.*

*Une rue de faubourg, par un blafard et triste matin d'hiver, une arrière-boutique, un coin de halle le soir, l'intérieur d'un fournil, une boulangerie, tels sont les motifs que j'étais chargé non de retracer, mais bien plutôt d'*évoquer *avec le minimum possible de moyens.*

Je n'ai fait, d'ailleurs, qu'adopter les idées si clairement exprimées par M. Rouché et excellemment réalisées ici même par plusieurs de mes camarades.

Comme eux, je me suis borné à proposer à l'imagination des spectateurs une mise en scène simplifiée, délibérément arbitraire. Si je n'ai pas su aussi bien qu'eux faire accepter, aimer cette conception, celle-ci ne se trouve nullement atteinte et je suis seul fautif.

C'est une tentative des plus curieuses, et je ne voudrais point que ce mot de tentative exprimât ici ce qu'il peut signifier d'hésitant et d'incomplet. Il me semble, en effet, que M. Henri Ghéon a parfaitement réussi ce qu'il a voulu faire, et qu'il a rempli tout son dessein... Nous avons aimé dans ces cinq tableaux, leur franchise, leur santé, je ne sais quoi de mâle, de robuste, de direct... Ce qu'il y a de très personnel et de très réussi, c'est le mélange du réalisme et du lyrisme; c'est l'art très sûr avec lequel l'auteur sait faire glisser de l'un à l'autre ses personnages, en ne les exaltant que lorsqu'ils sont dans une situation ou dans un sentiment où il est naturel et où il est vrai qu'ils soient exaltés.

...S'il arrive à l'action d'être parfois un peu plus naïve que ne l'a voulu l'auteur, qui la voulait cependant naïve; si, par-ci par-là, certaines scènes deviennent un peu trop verbeuses, ces objections de détail ne sauraient prévaloir contre la richesse et la fertilité du fond... Dans cette tragédie populaire, ce sont des instincts très simples et très puissants que l'auteur a mis aux prises : l'instinct de l'égoïsme chez la femme et son père, l'instinct de la violence chez la foule, et l'instinct de la bonté chez Pierre Franc.

Robert de Flers.

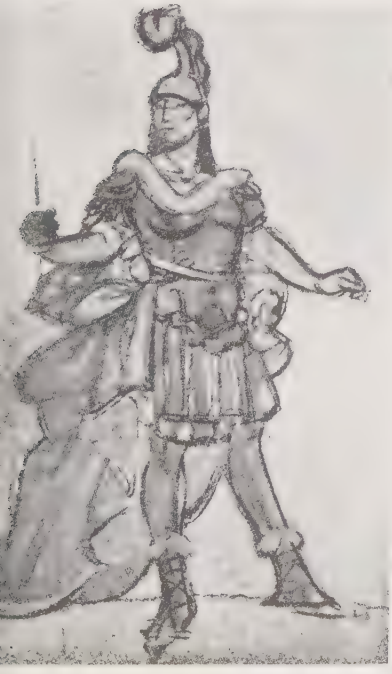
Le Figaro, 10 novembre 1911.

La pièce n'est point parfaite. L'excès des discours et des raisonnements paraît dans des redites. Le développement lyrique n'y suit pas toujours ce progrès, qui est une condition physique du théâtre. Enfin le style, à la fois littéraire et familier, juxtapose souvent ces qualités au lieu de les fondre et forme alors un langage bizarre. Mais l'étoffe du sujet est magnifique; l'action est distribuée en fortes péripéties et menée d'une main assurée; le sentiment est d'une ampleur sans emphase; ce drame idéaliste est la vie même; la scène du four allumé et de la pâte pétrie, au troisième acte, est un morceau splendide. Il n'y a pas de commune mesure entre *le Pain* et les spectacles qu'on a coutume de nous montrer. Il importe assez peu qu'une galanterie jouée sur les boulevards contienne ceci ou cela, tombe ou réussisse. Mais ici, nous avons entendu l'œuvre d'un artiste. Quoi qu'on pense d'elle, il y faut reconnaître cette flamme qui l'éclaire et qui est la beauté. .

Henry Bidou.

Journal des Débats, 13 novembre 1911.

Le couronnement de Poppée
Décor de Charles GUÉRIN



Thésée (Phot. Rigal)
Costumes de Maxime DETHOMAS

(*Phot. Rigal*)

Mesdames de la Halle

Décor et Costumes de Joseph HÉMARD

Une éloquence hautaine, un souffle puissant, animent ces quatre actes pleins de générosité, de pitié, d'amertume et d'espoir. Je ne sais si M. Ghéon a en lui l'étoffe d'un fécond dramaturge, mais c'est certainement un poète.

...Une œuvre, très haute, très grave... Elle est dramatique et symbolique. Elle exprime des idées et les traduit sous une forme vivante.

ADOLPHE BRISSON.
Le Temps.

M. Ghéon a trop écouté son démon poétique. Il s'est laissé aller, par endroits, à quelques développements un peu marqués... Mais qu'on ne croie pas à une œuvre sans intérêt. Bien au contraire. C'est une vision d'artiste et de poète plus qu'une œuvre de théâtre, mais cela aussi a son prix.

PAUL LÉAUTAUD.
Mercure de France. (7)

...tragédie populaire taillée sur le plan des mystères et de leur simplicité émouvante.

ANTOINE.
Le Théâtre.

7 *décembre* 1911 :

LE CHAGRIN DANS LE PALAIS DE HAN (Reprise)
LES FOLIES FRANÇAISES ou LES DOMINOS

Ballet de Louis LALOY sur des motifs musicaux de François COUPERIN
Orchestration GROVLEZ et INGELBRECHT (Création)
Décors et costumes de Maxime DETHOMAS; danses réglées par STAATS

JOUVEY (cette fois, *sic*) participe à ce spectacle. Dans *le Chagrin dans le Palais de Han*, il est *Un Seigneur*, ce qu'avait été à la création DULLIN, lequel reprend cette fois le rôle de *Yuen-Ti*. Dans *les Dominos*, Jouvey a demandé à être le *Joueur de Vielle*, rôle mimé qu'il rend fort pittoresque.

Sylvette FILLACIER succède à Cécile GUYON dans *Tchao-Kiun*, du *Chagrin*...

Dans *les Dominos*, le personnage d'*Amarante* est dansé par Ariane HUGON, de l'Opéra.

Parmi les danseuses des deux pièces, on trouve *Cariatis* (7 *bis*).

Ballet symbolique où, suivant leur couleur, des dominos de bal masqué marquent des états d'âme. C'est ainsi que nous voyons s'agiter en des pas adéquats, l'Espérance en domino vert, la Pudeur en rose, la Fidélité en bleu, la Frénésie en noir; que le domino jaune personnifie les Coucous bénévoles et le domino « couleur d'invisible » la Virginité. C'est une sorte de carte du Tendre dont l'aspect, ingénieusement détaillé, ne manque ni de grâce ni d'agrément.

EDMOND STOULLIG.
Annales du Théâtre.

...Poème en couleurs... composé en réunissant les indications que François Couperin apposa comme des légendes charmantes sous les

---

(7) Cette chronique vaut d'être relue, sur l'effort de Rouché et sur Ghéon, dans le *Théâtre de Maurice Boissard*, t. I.

(7 *bis*) Sur Cariatis au Théâtre des Arts, voir Elise Jouhandeau : *l'Allesse des Hasards*, Paris, Flammarion, 1954.

scènes que décrivait sa musique mutine et tout en dentelles. C'est à M. Maxime Dethomas qu'était échu d'évoquer la féérie des costumes et des décors. L'art de ce peintre est plein de noblesse et de style; il a comme sa personne de la force et de la carrure. Il se distingue à la fois par la vigueur du contour et la délicatesse du coloris... L'œuvre dégage une beauté puissante, un charme fier, une joie d'art à chaque instant renouvelée.

CLAUDE-ROGER MARX.
Comœdia Illustré, 1er janvier 1912.

28 *janvier* 1912 :

MA MÈRE L'OYE

Ballet en 1 acte, livret et musique de Maurice RAVEL (Création)
Décors et costumes de DRÉSA. Chorégraphie de Jane HUGARD

Le 7 janvier 1912, le spectacle composé par *le Chagrin dans le Palais de Han* et *les Folies Françaises* avait été augmenté d'une reprise de *Fantasio*, qui s'intercalait entre les deux pièces (avec Sylvette FILLACIER dans *Elsbeth*, Georges SAILLARD dans *le Prince de Mantoue*, JOUVEY dans *le Roi*, MILLET, ESCANDRE, etc.; *Fantasio* était toujours DECHAMPS, venu du Gymnase, mais maintenant prénommé Charles : sans doute pour éviter l'homonymie avec le critique Gaston DESCHAMPS).

Le 28 janvier, *le Chagrin dans le Palais de Han* fait place à la création de *Ma Mère l'Oye*, qui s'intercale entre *Fantasio* et *les Folies Françaises*.
Fantasio a fait ainsi 46 représentations en 1912. *Ma Mère l'Oye* en fera 40, en joignant à cette première série la reprise de fin de saison.

Le ballet de M. Maurice Ravel accomplit un dessein puéril et merveilleux... Cette musique, matérialisée par la chorégraphie la plus ingénieuse et la plus délicate, est parfaitement dansée... La musique se ressent de l'admirable discipline imprimée par M. Jacques Rouché à son théâtre : celui qui aura accompli, en ce temps, l'œuvre la plus originale. Et M. Grovlez, chef d'orchestre habité d'un compositeur de grand mérite, domine avec une maîtrise affectueuse et pleinement exaucée, l'orchestre le plus juvénile et le plus cohésif.

GEORGES PIOCH.
Comœdia, 29 janvier 1912.

16 *février* 1912 : (Spectacle qui fait 82 représentations)

LA PROFESSION DE MADAME WARREN

Pièce en 4 actes de Bernard SHAW,
version française d'Augustin et Henriette HAMON
Décors de Hermann PAUL
(Création en France, bien que la pièce ait été écrite en 1893)
Avec Delphine RENOT (*Mme Warren*), Carmen DERAISY (*Vivie*), JANVIER (*Crofts*), Lucien DAYLE (*le pasteur Gradner*), F. GANDERA (*Frank*).

La revue de presse, par l'importance de certains articles (tel celui de Gaston de Pawlowski dans *Comœdia*, 17 février 1912), fournirait un intéressant échantillonnage sur Bernard Shaw, sur l'humour et sur le problème social évoqué par la pièce; elle serait de médiocre intérêt pour l'histoire même du Théâtre des Arts. La pièce n'était d'ailleurs

pas annoncée primitivement dans le programme d'ensemble de la saison 1911-1912.

Des divers comptes rendus du quotidien *Comœdia*, on peut citer ces lignes sur la mise en scène, d'ailleurs non signées :

M. Hermann-Paul, comme la plupart des artistes à qui M. Rouche s'adressa, se refuse à utiliser les accessoires, les jeux faciles et faux de lumière électrique, les troncs d'arbre en relief, les feuillages percés à jour sur un petit grillage de tulle, les plans nombreux et, en général, tout ce qui constitue le beau décor neuf aux couleurs tendres, qui fait se pâmer d'aise et applaudir le public. Il a brossé quatre tableaux d'un dessin simple et moderne, mais d'une grande richesse de tons; cela est à la fois sobre et puissant; peut-être les décors de plein air sont-ils un peu trop « interprétés » pour une pièce contemporaine et qui nous présente des personnages très proches de nous; mais les intérieurs sont très vrais, très observés et cependant très simples.

18 *avril* 1912 : (spectacle qui fait 15 représentations)

MIL NEUF CENT DOUZE

Scènes contemporaines en 5 actes et 7 tableaux
de Charles Muller et Régis Gignoux
Musique de ballet et instrumentation de Florent Schmitt (Création)
Décors de Delaw, Hellé, Hémard, Martin, Carlègle, Dethomas
et Francis Jourdain
(Un essai de revue littéraire qui ne trouva pas d'écho.)

Distraction de lettrés en goguette qui ont plus de jugement que d'imagination! La déformation manque d'ampleur et l'outrance sent l'huile... Quelle que soit la fortune terrestre de ce spectacle plus hardi qu'imprévu, il convient d'en approuver la forme et la subtilité de ses auteurs. Qu'ils fassent un guignol politique chez le bistro ou qu'ils fassent un domino de ministres nègres et de houris blanches, ils ont un souci de style et une préciosité dignes d'un autre sort : le livre — ou le journal. Mais le Théâtre des Arts est si peu *théâtre*! Il a merveilleusement illustré cette charade.

Ernest La Jeunesse.
Comœdia Illustré, 1er mai 1912.

23 *mai* 1912 : (Spectacle qui fait 15 représentations)

JEANNINE

Pièce en 3 actes de Pierre Grasset (Création); décors de R.-X. Prinet

Principaux interprètes : Germaine Dermoz, Louis Rouyer, Georges Saillard.

PUPAZZI

Ballet de Florent Schmitt (Création)
Décors et costumes de Drésa; danses réglées par Jane Hugard

MA MÈRE L'OYE

Ballet de Maurice Ravel (Reprise)
Décors et costumes de Drésa; danses réglées par Jane Hugard

Jeannine présentée par l'auteur...

...Je me reproche de n'avoir su composer un drame plus austère encore, où, mieux que dans Jeannine, *l'intervention des événements extérieurs serait nulle, où tout se passerait dans l'âme des personnages, où n'existerait d'autre action que celle des passions. L'intrigue alors ne serait qu'un jeu de rebondissement des sentiments les uns sur les autres... Beau rêve! et qu'on ne peut même pas se promettre de réaliser plus tard, si l'on songe qu'un seul y est parvenu : Racine.*

On ne trouvera donc dans Jeannine *qu'un petit drame domestique. On acceptera peut-être d'y reconnaître le goût passionné de la simplicité, de la discrétion, de l'indication plutôt que du développement. L'auteur ne revendique que la sincérité et la naïveté, cette naïveté à laquelle on revient avec délices quand on a fini d'en rougir comme d'un parent pauvre.*

PIERRE GRASSET.

... et par le décorateur :

En exécutant la maquette du décor de Jeannine, *je n'ai cherché qu'à interpréter de mon mieux la pensée de l'auteur et à faire vivre les personnages dans le milieu qui correspond à leur état social... Le logis un peu austère et de bon ton qu'ils se sont choisi doit leur rappeler l'hôtel silencieux où ont vécu leurs parents... Le mobilier de style pur ne se rencontre plus guère que chez les modistes et les couturiers à la mode. Le leur, héritage de générations successives, devra se trouver forcément disparate.*

J'ai cru enfin pouvoir faire assister la respectabilité de deux aïeuls, dont les portraits sourient dans leur cadre, à l'entrée de l'aventurière qu'est Jeannine, au drame dont elle est la cause et qui bouleverse momentanément l'ordre moral de cet intérieur laborieux.

RENÉ PRINET.

Méfions-nous de l'envahissement du « livre » au théâtre... *Jeannine* reste une comédie simplement talentueuse, où le talent s'entête à moudre de l'analyse comme un moulin moud du café. Elle traite de la rivalité de deux frères attirés vers la même femme, deux hommes de lettres amoureux d'une actrice, l'un par le cerveau, l'autre par les sens. Comme ils sont « au-dessus de l'humanité », ils luttent de générosité; l'un cède la place à l'autre. Mais celui-ci n'accepte pas le sacrifice : il renonce à sa victoire. Et alors la femme, comprenant, devant ce tournoi sentimental, qu'elle n'aura jamais l'un des deux frères, et qu'elle ne saurait être de force en face d'une telle amitié, disparaît doucement... Sujet un peu pénible, parfois invraisemblable. Personnages pleins de désintéressement, et de repentirs, et de dévouements qui surprennent... Qu'il est beau d'être jeune, et d'être encore la proie, la douce proie de l'Illusion!

Pupazzi : une action simplette, un peu naïve... Qu'importe le livret si la musique est bonne! Et celle-ci est charmante, pleine de saveur et de couleur.

EDMOND STOULLIG.
Annales du Théâtre.

Pupazzi amena une polémique assez vive entre J.-L. Vaudoyer, auteur de *la Nuit persane*, et la direction des Arts, à cause d'une similitude de situation initiale dans les deux pièces.

13 *octobre* 1912 : (Spectacle qui fait 24 représentations)

UNE LOGE POUR « FAUST »

Comédie en 1 acte de Pierre VEBER

MARIE D'AOUT

Pièce en 3 actes de Léon FRAPIÉ (8)

Principaux interprètes : Marthe BARTHE (*Marie d'Août*), Denyse MUSSAY, BARSAC, Jeanne RIBES, JANVIER (*Guidot*), Lucien DAYLE (*Taingras*), DULLIN (*Albert*), René ROCHER, JOACHIM, GORIEUX.

Une Loge pour « Faust » : dans l'histoire comique de ce billet de faveur qui, plaisamment, passe de mains en mains, et finit par retourner à ses premiers propriétaires, nous avons retrouvé — simple rencontre sans doute — le sujet d'une très piquante nouvelle de notre excellent confrère Auguste Germain, *Un billet difficile à placer.*

ED. STOULLIG.

...Le Théâtre des Arts est peut-être actuellement le seul théâtre de Paris qui n'éveille aucune idée commerciale, même lointaine. C'est une église d'art où chacun prie comme il peut, mais toujours avec ferveur. C'est ainsi que la nouvelle pièce de M. Léon Frapié, *Marie d'Août,* est une sorte de prière timide, fiévreuse, presque mystique, adressée à la femme dans le langage simple des pauvres gens, des petites gens, qui étouffent bien souvent de ne pouvoir exprimer comme ils le voudraient les choses merveilleuses qu'ils sentent confusément.

...La vie des hommes obscurs qu'écrit Léon Frapié se compose d'une suite d'apologies en dehors véritablement de toute réalité. Ces hommes médiocres sont des créatures d'exception comme on n'en trouverait pas dans une élite. Ces petites gens, ces miséreux, s'expriment avec une élévation de pensée qu'eût enviée Marc-Aurèle...

GASTON DE PAWLOWSKI.
Comœdia, 13 octobre 1912.

Dès la troisième représentation de ce spectacle (15 octobre), on y adjoint un lever de rideau : *l'Homme de confiance,* de Marcel Gerbidon. Remis à l'affiche, toujours en lever de rideau, dès la quatrième représentation du spectacle suivant, cet acte a finalement totalisé 79 représentations.

8 *novembre* 1912 : (Spectacle qui fait 59 représentations)

LE GRAND NOM

Pièce en 3 actes de Victor LÉON et Léo FELD
Adaptation française de Pierre VEBER ; décors d'André MARTY

Principaux interprètes : JANVIER (*Brandt*), L. ROUYER (*Hofer*), HARDOUX, Denyse MUSSAY et Jane THOMSEN (*Clara Brandt*) qui faisait sa rentrée après une assez longue absence de la scène.

(8) De Léon Frapié, c'est *la Maternelle* qui avait été primitivement annoncée, avec des décors de Poulbot. *Marie d'Août* avait eu d'abord pour titre *la Majesté féminine.* Pas de décors originaux : arrangements avec les éléments du théâtre.

Les auteurs originaux sont les librettistes de *la Veuve Joyeuse* que l'on disait alors un peu en froid avec Franz Lehar. Ils racontent les carrières de deux compositeurs, anciens camarades de Conservatoire : l'un populaire, riche et célèbre; l'autre profond, obscur et pauvre; le premier aide le second à entrer enfin dans la gloire.

La pièce est nouvelle et fort bien venue. Elle amusera les spectateurs et séduira par certains côtés les dilettantes. C'est une curiosité artistique, un document d'époque tel que le Théâtre des Arts seul peut en monter. Cette comédie est, d'un bout à l'autre, une œuvre satirique... Elle nous expose clairement, avec une naïveté parfois un peu germanique, des idées très justes et très profondes. Elle a été montée avec esprit et les décors de Marty sont de véritables merveilles de critique et de goût. Je n'ai pu résister au rire intérieur qui me prit durant tout le premier acte devant ce décor de salon munichois qui constitue la plus délicieuse et la plus juste critique que l'on puisse faire de cet art bigarré, éléphantesque et funéraire. Les bustes d'Offenbach et de Strauss, reliés par une énorme guirlande de feuillage en bronze et surmontés d'une couronne de sauvetage de même métal, sont irrésistibles.

GASTON DE PAWLOWSKI.
Comœdia, 9 novembre 1912.

14 *novembre* 1912 :

MARIE-MADELEINE

« Tragédie rustique » en 3 actes et 4 tableaux de Friedrich HEBBEL
Adaptation française de Paul BASTIER

Principaux autres interprètes : Marthe BARTHE (*Clara*), DESVERGERS (*la mère*), René ROCHER.

Spectacle hors série, monté un jeudi en matinée et qui ne sera représenté que trois fois, précédé d'une conférence de Paul Bastier.

Marie-Madeleine fut repris en spectacle régulier du vendredi 3 janvier 1913 jusqu'au 22 janvier inclus. Le drame fut alors suivi de l'acte de Pierre Veber : *Une loge pour « Faust »*.

C'est une initiative de DULLIN et sa première réalisation personnelle. Il y joue le vieux charpentier Antoine, père de Clara, symbolique Marie-Madeleine.

Une fois de plus, le Théâtre des Arts vient de se montrer digne de lui en nous révélant avec courage une œuvre dramatique dont l'intérêt historique est incontestable. Malheureusement, cette pièce d'un précurseur vient un peu tard après toutes les imitations que nous en avons applaudies il y a de cela une vingtaine d'années. Friedrich Hebbel, qui attendait tout du jugement des générations à venir, a trop attendu...

Marie-Madeleine date de 1843. C'est une pièce curieuse, d'un romantisme bourgeois cent fois imité depuis, une pièce rude et hardie

pour l'époque d'un Balzac germanique, une pièce qui nous paraît aujourd'hui un peu vide et naïve, maintenant que les fantômes littéraires ont été dissipés, que les pseudo-mystères de l'art naturaliste ne nous effraient plus.

GASTON DE PAWLOWSKI.
Comœdia, 15 novembre 1912.

12 *décembre* 1912 :

COMMENCEMENT DES SPECTACLES DE MUSIQUE

(Voir le détail des programmes page 254)

28 *janvier* 1913 :

ON NE PEUT JAMAIS DIRE...

Comédie en 4 actes de G. Bernard SHAW
Version française d'Augustin et Henriette HAMON
Décors de HERMANN-PAUL

Principaux interprètes : Nelly CORMON (*Gloria*), Jeanne BOUCHETAL, Lucienne ROGER, JANVIER (*Crampton*), Jacques de FÉRAUDY (*Valentin*), Lucien DAYLE, Gabriel FRÈRE.

Comme pour *la Profession de Mme Warren,* la critique discute surtout sur le cas Bernard Shaw et sur la forme et la signification de son humour.

A chaque manifestation nouvelle d'art théâtral français ou d'art théâtral étranger, M. Jacques Rouché trouve le moyen d'adapter des cadres qui font revivre, en des raccourcis singulièrement magiques, l'atmosphère de la pièce.

LOUIS SCHNEIDER.
Comœdia, 29 janvier 1913.

13 *mars* 1913 :

LE COMBAT

Pièce en 5 actes en vers libres de Georges DUHAMEL (9)

Principaux interprètes : DULLIN, Paul BAUMÉ, JOACHIM, VALBEL, Pierre DALTOUR, Blanche ALBANE.

L'esthétique dramatique et poétique de Duhamel est nettement expliquée dans ce texte d'avant-première; mais il vaut plus généralement pour d'autres écrivains qui avaient devant la tragédie et les problèmes de l'expression poétique, les mêmes préoccupations (voir ce qui a été dit précédemment à propos du *Pain* de Ghéon).

« J'avoue que les vers qu'on récite sur le
« théâtre sont présumés être prose; nous ne parlons

(9) Annoncé primitivement, sous le titre *Vaincre.*
Durant cette période de tentatives dramatiques, le poète Georges Duhamel avait déjà donné, à l'Odéon d'Antoine, *la Lumière* (8 avril 1911) et (*Dans l'Ombre des Statues* (25 octobre 1912).

« pas d'ordinaire en vers et, sans cette fiction, leur
« mesure et leur rime sortiraient du vraisemblable.
« Si nous en croyons Aristote, il faut se servir
« au théâtre des vers qui sont le moins vers, et qui
« se mêlent au langage commun sans y penser, plus
« souvent que les autres. »

PIERRE CORNEILLE.

S'il y a toujours quelque ambition à porter un grand sujet sur la scène, il y a, dans l'état actuel de la littérature dramatique, quelques difficultés à adopter une forme de langage décisive.

On peut croire qu'il n'y a pas de grand théâtre sans lyrisme, mais il faut reconnaître que, pour s'exprimer pleinement, le lyrisme réclame le vers. Nul problème n'est à considérer avec plus de prudence que celui du théâtre en vers. Le vers alexandrin français, qui a permis tant de chefs-d'œuvre et qui a rendu, au siècle dernier, de notables services aux dramaturges romantiques, semble surtout, depuis quelques années, favoriser les entreprises des poètes comiques. Il se plie de plus en plus mal aux nécessités du drame.

Le drame vers et prose, qui a tenté beaucoup d'écrivains, manque d'unité et ménage difficilement les transitions entre les deux systèmes d'écriture. La prose lyrique n'a pas toutes les ressources. Il y a certaines choses qu'on ne peut, qu'on ne doit dire qu'en vers.

Le Combat *est écrit, pour toutes ces raisons et pour quelques autres, en* vers blancs *de mesures variables. Il a semblé que cette forme pouvait répondre à bien des nécessités du théâtre moderne; elle évolue facilement avec l'action, elle se rapproche volontiers de la prose et, quand le mouvement dramatique l'exige, elle reprend les droits et tous les devoirs du vers.*

Un des mérites de cette forme, c'est d'autoriser un essai : celui de faire parler chaque personnage sur un rythme personnel, ce qui semble assez conforme au caractère des hommes et à leurs habitudes de langage.

Entre tous les couplets qui mettent à l'épreuve les forces de l'humanité, il semble bien que le plus grave soit celui qui oppose à la volonté de vivre, la puissance de destruction et de mort. C'est sur ce thème éternel que se déroulent les cinq actes du Combat. *La lutte n'est pas entre plusieurs hommes, mais entre l'homme et lui-même. Ce drame intérieur est expliqué, commenté, matérialisé par le combat qu'engage parallèlement tout un peuple contre un fléau. La fable est moderne mais rien n'empêche de la situer dans une époque quelconque.*

Si des détails permettent de croire que l'action se passe dans nos campagnes françaises, aucun n'est assez impérieux pour empêcher l'imagination de rêver que le drame se joue au Canada, en Irlande ou dans les Amériques. Des bourgeois sont mis en scène, mais il faut un petit effort pour voir, dans ces personnages, les rois de la tragédie, avec leurs confidents, leurs vassaux et leurs serviteurs. En effet, la meilleure façon d'échapper à la mode qui régit le théâtre français moderne est encore d'écarter tout ce qui tire son prestige des événements actuels et locaux. Si le public approuve le dramaturge seulement une minute, l'effort n'est pas ingrat et la victoire n'est pas mince.

Le Combat *est donc, en définitive, une pièce en vers libres, une pièce moderne, mais de toute époque, française, mais de toute humanité, lyrique, mais aussi proche de la vie que possible. Il y a là tout un programme. Le Théâtre des Arts, qui a déjà pris bien des initiatives, s'est emparé de cette cause et saura la défendre.*

GEORGES DUHAMEL.

C'est une tragédie sociale dont je voudrais dire tout à la fois beaucoup de bien et un peu de mal : beaucoup de bien parce que de telles œuvres honorent le théâtre contemporain, qu'elles nous montrent que l'agitation moderne ne saurait influencer les philosophes en méditation qui existent encore parmi nous; un peu de mal, parce qu'il n'y a point de demi-mesure dans la perfection et que certaines insuffisances d'un ouvrage de ce genre peuvent discréditer parfois le théâtre littéraire aux yeux de bien des gens en le plaçant hors de la vie.

GASTON DE PAWLOWSKI.

M. Dullin a rendu par un jeu âpre, austère, et sobrement puissant, cette figure, fortement tracée par l'auteur, de la soumission passive aux forces malfaisantes... Il traduit les diverses phases de cette aventure avec une force remarquable.

Comœdia, 13 mars 1913.

En soumettant au jugement du public cette œuvre, *le Combat*, qu'on pourrait étiqueter « le symbole du symbole », le très artiste directeur du Théâtre des Arts n'a jamais risqué, avec tant de sereine audace, l'impossibilité de réaliser une réussite fructueuse.

ED. STOULLIG.

11 *avril* 1913 :

LES DEUX VERSANTS

Adaptation française de *The Great Divide* par Madeleine et Louis CAZAMIAN
Pièce en 3 actes de Williams VAUGHANS-MOODY
Décors et costumes de Maxime DETHOMAS

Principaux interprètes : JANVIER, Jean LAURENT, DULLIN, Mmes VAN DOREN, Suzanne DEMAY, BOUCHETAL.

Spectacle complété, en baisser de rideau, par un acte venu des « Spectacles de Musique » : *les Deux Vieilles Gardes*, de VILLENEUVE et LEMONNIER, musique de LÉO DELIBES.

« ...c'est l'un et l'autre côté de la montagne, c'est-à-dire la lutte des deux races : le cow-boy du Mexique et la jeune fille américaine. L'un est une sorte de bandit du Far-West; l'autre, un être civilisé, une femme de sensibilité moderne... »

E. STOULLIG.

Commentaire extrait du programme :

L'auteur des Deux Versants, *M. William Vaughans-Moody, est mort prématurément il y a quelques années. Sa forte culture n'avait pas stérilisé en lui les facultés créatrices. Professeur de littérature anglaise à l'université de Chicago, il se fit connaître par des vers d'une inspiration noble, d'une forme délicate et subtile. Puis vinrent les poèmes dramatiques et philosophiques, éloignés encore des réalités concrètes, et deux drames enfin* : The faith healer, The great Divide, *chargés de la poignante intensité de la vie.*

La seconde de ces pièces a obtenu dans toute l'Amérique un succès retentissant. Elle a été saluée par une nation fière, ambitieuse de se donner toutes les gloires de l'art et de la pensée, comme l'une des annonces les plus brillantes de ce théâtre national en lequel chacun espère et croit. S'il l'accueille avec bienveillance, le public français donnerait à cet espoir une sanction dont l'autorité reste, là-bas, supérieure à tout autre.

Peut-être, d'ailleurs, trouvera-t-on dans la sobriété nerveuse, la

concision, le sens de l'implicite qui caractérisent The great Divide, *la marque de notre influence. Et c'était le vœu le plus cher de l'auteur que sa pièce fut jouée à Paris. Il y a de la jeunesse dans* les Deux Versants. *Jeunesse d'une littérature, d'une civilisation et d'un peuple; énergie, violence des gestes et des cœurs sur une terre vierge encore où fermentent les promesses de l'avenir mêlées à toutes les corruptions du passé.*

Cette dramaturgie est américaine. Elle a de la couleur et de l'éloquence. C'est de l'Ibsen ramassé au lasso.

ERNEST LA JEUNESSE.

Comœdia Illustré, 20 avril 1913.

Spectacle intéressant, pittoresque, d'un exotisme savoureux... Pièce d'une psychologie confuse... ce n'est pas une œuvre banale...

ED. STOULLIG.

Pièces annoncées, dont le projet ne se réalisa pas au cours des trois saisons (le nom qui suit est celui du décorateur prévu) :

Anathema, 3 actes, 1 prologue, d'ANDREIEFF (G. Desvallières).
Saint-François d'Assise, 3 actes d'André SUARÈS (Maurice Denis).
Hélène et Paris, de GLUCK (Ch. Guérin).
La Nef Latine (la Nave), 4 actes de Gabriele d'ANNUNZIO (Albert André).
La Lumière qui s'éteint, de R. KIPLING, adapt. R. d'HUMIÈRES.
La Maternelle, de Léon FRAPIÉ (Poulbot).
Hamlet, réalisation de Gordon CRAIG.
La Vie est un Songe, de CALDERON (J.-M. Sert).
Le Démon de l'Argile, 3 actes de WEDEKIND (Baignères).
La Dame à la Faulx, 5 actes de SAINT-POL ROUX (M. Dethomas).
La Locandiera, de GOLDONI (Drésa).
Les Vierges d'Ispahan, 3 actes en vers de Charles MULLER (René Piot).
La Nursery, ballet 1 acte d'INGELBRECHT (G. Delaw).
Un Ballet Indien (Albert BESNARD).

Autant que le programme des œuvres réalisées, ce programme des projets inaccomplis est significatif de l'effort et des tendances de Jacques Rouché. On sait que Dullin reprit plus tard l'idée de *la Vie est un Songe* et Copeau celle de *la Locandiera. La Maternelle* fut créée au Théâtre Moncey en 1920.

LES SPECTACLES DE MUSIQUE (1)

Il était prévu un spectacle par mois, de décembre 1912 à mai 1913, qui devait être représenté les jeudis en soirée et les mardis en matinée (soit 2 séries de 4 représentations, donc 8 au total).

Ils furent ainsi annoncés par Jacques Rouché :

Cette série de représentations associe aux œuvres modernes les anciennes. Les premières sont toutes inédites. Les secondes, glorieuses en leur temps, revoient ici le jour pour la première fois.

Parmi celles-ci, quelques-unes ne sont pas données en leur entier,

(1) Avant de développer les spectacles de musique sur la scène des Arts, J. Rouché affronta un grand cadre, celui du Châtelet, peut être pris d'une volonté de se confronter avec le fastueux Gabriel Astruc qui présentait dans le même cadre, au temps de la « Saison de Paris », les Ballets de Diaghilew et des spectacles d'Ida Rubinstein.

Il organisa donc au Châtelet, les 22, 23, 25 et 27 avril 1912, quatre « Concerts »

par la faute non du musicien, mais du poète, dont l'indiscrétion a rendu ces retranchements nécessaires. Mais on n'a supprimé que l'inutile et l'action reste suivie en devenant plus rapide.

Notre ambition est d'offrir au public des beautés prises aux différentes périodes de l'histoire, dans les limites que nous trace le cadre du théâtre, pour la plus grande satisfaction de ce goût qui n'est ni ancien, ni moderne, mais simplement cultivé, et prend plaisir à retrouver, sous des formes changeantes, l'éternel sentiment de l'art.

Ouvrages annoncés au programme initial et qui n'ont pas été réalisés :

Chrysothémis (Ballet de Ferrare), de Louis AUBERT.
La Source, intermède de Léo DELIBES.
La Foire de Sorotchinetz, opéra-comique d'après GOGOL, par Louis LALOY, musique de MOUSSORGSKI.
Contes d'Andersen, ballet de Florent SCHMITT.

Par contre, et en remplacement, vinrent s'ajouter au programme :

Orphée, de GLUCK (1er acte).
Trampagos, de CERVANTÈS, avec ballet.
Et les « *Chanteries* », d'Yvette GUILBERT.

Les spectacles de musique sont en train de devenir de véritables solennités auxquelles se presse toute une élite de dilettantes qui, fatiguée et rassasiée des fadeurs ou des extravagances généralement offertes en pâture au public, vient se réconforter à l'audition des petits et des grands chefs-d'œuvre inédits ou exhumés avec le soin le plus méticuleux et le discernement le plus louable.

EDMOND STOULLIG (5 février 1913).

---

de danse de Natacha Trouhanowa, avec la chorégraphie de Clustine et le programme suivant :

Istar de Vincent d'Indy, déc. et cost. de Georges Desvallières;
La Tragédie de Salomé de Florent Schmitt, déc. et cost. de Maxime Dethomas;
La Péri de Paul Dukas (première audition), déc. et cost. de René Piot;
Adélaïde ou Le Langage des Fleurs de Maurice Ravel, sur la musique des *Valses nobles et sentimentales* (première audition), déc. et cost. de Drésa.

Pour la première fois des musiciens français modernes ont uni solennellement la symphonie à la danse. Le fait est marquant. Jusqu'ici, les Russes avaient seuls excellé à l'accomplissement de ces manifestations adorables où la danse et la musique, toutes deux rénovées, toutes deux allégées du préjugé, de la routine, de la tradition, cessent de se nuire l'une à l'autre pour s'associer, au contraire, merveilleusement.

La Danse, celle de chez nous, se mourait de n'avoir pas évolué. Vieille, désuète, elle n'avait que faire de musiques neuves et jeunes... Or, voici que l'union vient désormais de s'accomplir... Mlle Trouhanowa songea tout d'abord à s'entourer dignement. Elle eut, pour précaution première, de dédaigner les fabricants de ballets patentés. Voulant de la musique, elle s'adressa donc à des musiciens, à des maîtres... Je ne connais point de soirée comparable à celle qu'enfanta cette quadruple conception de la musique, matérialisée, s'il est possible, par l'émouvante compréhension de Mlle Trouhanowa.

...La soirée du Châtelet vaut d'être mémorable à la fois par sa haute tenue d'art et la réconciliation qu'elle vient de sceller entre deux vieilles ennemies de France : la Musique et la Danse.

LOUIS VUILLEMIN.

...C'est un véritable critique d'art qu'il faudrait pour louer comme il convient les merveilles d'art qui ont servi de cadre aux quatre ballets dont Mlle Trouhanowa fut la révélatrice. L'organisateur de cette mise en scène a été M. Jacques Rouché qui a pu, au Châtelet, sur une immense scène, appliquer les principes de décoration innovés par lui sur la petite scène du boulevard des Batignolles... Cette soirée de musique et de danse se double du plus original salon de peinture qu'on puisse imaginer.

LOUIS SCHNEIDER.
Comœdia, 24 avril 1912.

M. Jacques Rouché groupe autour de lui quelques chercheurs audacieux...

René Dumesnil.
(*La Musique Contemporaine.*)

1er spectacle : 12 décembre 1912

Les Deux Vieilles Gardes : opéra-bouffe en 1 acte de Villeneuve et Lemonier, musique de Léo Delibes. Décors et costumes de Bernard Boutet de Monvel.
(Guyon fils dans le rôle de Mme Potichon.)

La Source lointaine (Miniatures persanes) : pantomime mystique en 4 tableaux, d'après un conte de Victor Goloubew. Musique d'Armande de Polignac. Décors et costumes de H. Doucet, d'après des miniatures persanes du XVe siècle.
(René Rocher dans le rôle du Conteur.)

Idoménée (acte III) : opéra de Mozart, version française de Louis Laloy. Décors et costumes de René Piot.

2e spectacle : 9 janvier 1913

Une Education manquée : opérette en 1 acte de Vanloo et Leterrier. Musique d'Emmanuel Chabrier. Décor et costumes de Farge.

Thésée (prologue) : tragédie lyrique de Quinault et Lulli, réorchestrée par Louis Dumas. Décor et costumes de Maxime Dethomas.

Dolly : de Gabriel Fauré, ballet de Louis Laloy (orchestration de Henri Rabaud). Décor et costumes de Miss Lloyd.
(Dansé, notamment, par Robert Aveline, avec le fils du clown Footit dans un rôle de pantin).

3e spectacle : 6 février 1913

Le Rêve : pièce en 1 acte en vers d'Emile Guérinon. Musique de scène de Philippe Gaubert. Décor et costumes d'Albert André.
(Joué, notamment, par René Rocher et Henry Valbel.)

L'Amoureuse Leçon : ballet en 1 acte, d'après Catulle Mendès. Poème et musique d'Alfred Bruneau. Décor et costumes de Robert Bonfils.
(D'abord prévu sous le titre : *Tircis et Clymène.*)

Le Couronnement de Poppée (sélection) : de Claudio Monteverdi, réalisé par Vincent d'Indy. Décors et costumes de Charles Guérin.

Dolly : « Cédant à des sollicitations pressantes et reconnaissante de l'accueil chaleureux qu'elle a reçu, *Dolly* a consenti à passer un mois encore au Théâtre des Arts, dans un glorieux voisinage dont elle se sent profondément honorée. »

4e spectacle : 6 mars 1913

Les Aveux indiscrets : opéra-comique de Monsigny. Décors et costumes de Drésa.

Les Eléments, 3e entrée, *le Feu :* ballet du Roi (1721), de Lalande et Destouches, reconstitué par Vincent d'Indy. Décor et costumes de Maxime Dethomas.

Ma Mère l'Oye : ballet de Maurice Ravel. Décor et costumes de Drésa.

5e spectacle : 3 avril 1913

Pigmalion (*sic*) : entrée de l'opéra-ballet de J.-Ph. Rameau (restitution de Henri Busser). Décor et costumes de Laprade.

L'Araignée (le Festin de l'Araignée) : ballet de Gilbert de Voisins. Musique d'Albert Roussel. Décor et costumes de Maxime Dethomas.
(Le Comte Gilbert de Voisins était le petit-fils de la Taglioni.)

Mesdames de la Halle : opérette en 1 acte d'E. Lapointe. Musique de Jacques Offenbach. Décor et costumes de Joseph Hémard.
(Trois dames de la Halle — Mme Poiretapée, Mme Beurrefondu et Mme Madou — étaient jouées par des comédiens en travesti.)

L'opérette était ainsi spirituellement présentée au programme :

« Ces joyeuses commères de Paris ont, pour la première fois, été présentées au public des Bouffes le 3 mars 1858. Leur langage truculent et approximatif, leurs débats avec le sergent et le commissaire, les amours de deux ingénus parmi les épluchures, la familiarité des paniers, des tables, des pliants, des étalages, un baquet d'eau propice aux chutes inopinées, surtout une musique dont l'implacable gaieté, ayant une fois déchaîné le fou-rire, ne lui permet plus le moindre répit, tout concourut au succès. Peut-être est-il besoin de faire remarquer, aujourd'hui, que nul symbole ne rôde parmi les choux et les poires, que nulle maxime d'émancipation ni de rédemption ne se démontre au dénouement, enfin que les cris de Paris donnent lieu à un ensemble dépourvu de solennité, et que le plus illustre d'entre eux, Voilà l'plaisir, *y préconise une friandise sans équivoque. »*

On ne saurait, en lisant ces lignes, s'empêcher de songer à *Louise*, « roman musical » créé à l'Opéra-Comique le 2 février 1900 et tout chargé de résonances sociales... Cependant que le personnage de Ciboulette (créé alors par Lucy Vauthrin) a eu depuis (à partir de 1923) une sœur homonyme dont le destin fut particulièrement heureux.

6e spectacle : 21 avril 1913 (hors abonnement)

Reprises de *le Couronnement de Poppée*, de MONTEVERDI ; *les Aveux Indiscrets*, de MONSIGNY.

Le programme initial, annoncé dès le début de la saison, a été décalé par l'absence d'un ballet de Florent Schmitt (*Contes d'Andersen*) et *la Foire de Sorotchinetz*, de MOUSSORGSKI, ne sera pas réalisée, de même qu'a disparu aussi un ballet annoncé de Louis AUBERT (*Chrysothemis*).

7e spectacle (et dernier) : 1er mai 1913

La Délivrance de Renaud : ballet du Roi (1617), reconstitué par Louis LALOY et Henry QUITTARD. Décors et costumes de DRÉSA.

Chanteries curieuses (du Moyen Age au XVIIIe siècle), par Yvette GUILBERT (12 chansons).

Orphée (1er acte) : opéra de C.-W. GLUCK. Décor et costumes de George DESVALLIÈRES (avec CROIZA, dans Orphée, et Lucy VAUTHRIN, dans l'Amour).

Trampagos : intermède de CERVANTÈS (joué par DULLIN, JOACHIM, VALBEL). Décor et costumes de Maxime DETHOMAS.

« Des danses terminent le spectacle : dès ce temps éloigné, l'Espagne raffolait de danse, et ce n'est pas aujourd'hui que nous lui donnerons tort. »

LES SPECTACLES DE MUSIQUE VUS PAR LA PRESSE ET LA CRITIQUE

On répète activement, au Théâtre des Arts, le premier spectacle de musique... Bien rarement on vit pareille réunion d'œuvres intéressantes et belles, pareil concours de bonnes volontés et de talents. Le goût avisé d'un directeur artiste nous répond de l'emploi judicieux de ces trésors, de l'exacte observation du style et du soin minutieux qu'on accordera à tous les détails de l'exécution. Il n'est pas téméraire

de prédire que les grands événements de la saison musicale se passeront dans la coquette salle qui a déjà pour habitués tous les amateurs d'émotions nobles et délicates.

Car c'est un événement que la reprise du *Couronnement de Poppée*, si tragique, si vivant, si libre, si puissant, qui dormait dans l'ombre des bibliothèques depuis la mort de son auteur... C'est un événement que la première représentation d'*Idoménée*, cet opéra écrit en 1780 par Mozart, âgé de vingt-quatre ans, et qui réunit à la verve juvénile une force et une variété d'accents que *Don Juan* égale à peine.

...Quant aux *Vieilles Gardes*, c'est une joviale opérette de ces temps bénins où l'on croyait aux révolutions et riait aux calembours; elle date de 1856; le charmant Léo Delibes, en sa vingtième année, l'a ornée d'une alerte musique... Les vieilles seront, comme le veut la tradition, représentées par l'autre sexe. Et cette farce brûlera à son entrain tintamarresque le charme qui s'exhale aujourd'hui des modes abolies.

Louis Laloy (1).

Comœdia, 11 décembre 1912.

Sur « Idoménée »

Très calme au milieu de la fièvre générale, M. Rouché parcourt la scène des Arts où s'agite tout un monde étrange de machinistes en cote bleue, de danseuses légèrement drapées, de figurants dont la tête disparaît sous des mufles de bêtes, d'artistes en tenue de ville. Le décor si merveilleusement simple d'*Idoménée* disparaît, dirait-on, par lambeaux, dans les frises et les dessous, et déjà un autre décor descend du cintre : celui de *la Source lointaine*.

Et c'est là, devant la scène où naissaient êtres et décors, l'un de ces tableaux animés qu'il compose avec tant de recherche, que M. Jacques Rouché nous a parlé des spectacles de musique qu'il organise cette saison.

— En donnant ces représentations, je voulais à la fois faire connaître des œuvres inédites et caractéristiques et sortir de l'oubli injuste qui pèse sur elles des œuvres anciennes, jadis glorieuses... Un spectacle comme le troisième acte d'*Idoménée* souffrirait d'une mise en scène trop imposante, d'un décor qu'on regarderait trop. C'est une œuvre de beauté musicale, non de beauté scénique. Ce chef-d'œuvre souffrirait d'une trop lourde parure. Il fallait éviter soigneusement tout ce qui aurait pu retenir, détourner l'attention du spectateur. On ne doit avoir d'attention que pour les artistes, leurs gestes et leurs chants.

---

(1) Louis Laloy était à la fois musicologue et sinologue. A ce dernier titre, il avait adapté *Le chagrin dans le palais de Han*, et des documents d'alors donnent son portrait en costume et bonnet chinois. Ancien normalien, agrégé, docteur ès lettres en 1904 (avec une thèse sur la musique antique), il avait publié plusieurs volumes consacrés à l'histoire de la musique quand il devint pour J. Rouché un fidèle et précieux collaborateur. En outre du *Chagrin...*, il composa l'argument scénario des ballets donnés sur la musique de Couperin (*Les Folies-Françaises ou les Dominos*) et sur celle de Fauré (*Dolly*); mais surtout il établit le texte de la version française d'*Idoménée*. Ce texte et les arguments de ballets parurent dans les programmes, pour lesquels il rédigea toutes les notices historiques et de commentaire musical consacrées aux œuvres représentées. Ces notices sont d'un grand intérêt (leur minutie n'empêche pourtant pas — tant le lapsus guette le plus scrupuleux — que, pour la musique du *Rêve*, Philippe Gaubert y est nommé Ernest Gaubert, l'homonyme écrivain de ce virtuose de la flûte, chef d'orchestre et compositeur). En 1914, à 40 ans, Louis Laloy suivit Rouché à l'Opéra dont il devint secrétaire général. Louis Laloy donna une longue collaboration à *Comœdia*; en 1930, il devint le critique musical de la *Revue des Deux Mondes*. Il mourut en mars 1944.

...Ainsi parla M. Rouché, tandis que, sur le plateau, les danseuses fébriles essayaient leurs pas. Nous avons vu, ces dernières années, les mises en scène étranges, fastueuses des décorateurs russes. Voici maintenant une mise en scène simple, claire, précise : française.

ROLAND DORGELÈS.
Comœdia, 12 décembre 1912.

Le décor d'*Idoménée* est une magnifique vision due au pinceau de M. René Piot. Il représente la terrasse d'un palais; dans le fond, de grands cyprès se détachent sur le ciel de feu. Tout cela est harmonieux en sa crudité voulue et constitue un spectacle de haut goût.

LOUIS SCHNEIDER.
Comœdia, 12 décembre 1912.

Pour un théâtre-musée des chefs-d'œuvre lyriques

Parmi toutes les tentatives d'innovation dans le décor et dans la mise en scène auxquelles nous assistons depuis que les Russes ont commencé de nous rendre visite, il n'en est guère dont le résultat ait été plus complètement heureux. Il n'en est guère non plus dont le succès fût plus malaisé; et c'est ce qui fait le prix de celle-ci. Composer, pour une tragédie ou un opéra, une image de l'antiquité qui ne soit ni commune, ni extravagante, ni encombrée de curiosités archéologiques, qui s'accorde avec l'action, la poésie ou la musique, rien n'est plus difficile, ni plus rare : il suffit, pour en être persuadé, de se rappeler les diverses reconstitutions ou interprétations du monde antique que les théâtres nous ont récemment montrées. C'est cette difficulté que M. Piot a surmontée, c'est ce succès qu'il a obtenu. Les décors, les costumes et les évolutions que M. René Piot a imaginés pour *Idoménée* forment un ensemble d'une beauté singulière et forte, qui échappe pareillement à la bizarrerie et à la banalité. Le décor, simple et puissant de lignes et de couleurs, enveloppe admirablement l'action; les tons des costumes se succèdent ou se mêlent selon une progression harmonieuse et profonde, et qui s'accorde avec le progrès du drame lui-même... Dans tout cela d'ailleurs, aucune étrangeté voulue, aucune extravagance à la manière russe, mais une noblesse extrême, et véritablement classique, qui s'unit à une extrême nouveauté...

Quant à la musique d'*Idoménée,* j'y ai pris plus de plaisir encore que je n'en attendais; elle m'a paru plus jeune, plus riche, plus souple, plus vivante que jamais : c'est un enchantement... *Idoménée* est sans doute le plus beau spectacle que nous ait offert le Théâtre des Arts, à qui nous en devons déjà tant d'autres intéressants ou curieux : on en doit féliciter M. Jacques Rouché...Et je regrette qu'au lieu de nous donner un seul acte d'*Idoménée,* on ne nous ait pas donné *Idoménée* tout entier. Mais il ne faut pas avoir trop d'exigences.

PIERRE LALO.
Le Temps, 28 janvier 1913.

Dans un précédent feuilleton du *Temps* (17 décembre 1912), Pierre Lalo avait longuement étudié *Idoménée* du point de vue musical. Il rappelait que (cette œuvre n'ayant jamais été montée sur une scène française) il avait « maintes fois tenté de persuader aux directeurs de représenter *Idoménée* » : « Je n'ai jamais réussi à les convaincre. Ils m'ont opposé des arguments de diverses sortes. » Et il ajoutait :

« ...Ces arguments ne sont d'ailleurs que des prétextes, et la réalité est ailleurs : il faut la chercher dans l'organisation même et les conditions d'existence de nos théâtres musicaux... Ces considérations, dont la vérité est incontestable, rendent de plus en plus nécessaire la création d'un nouveau théâtre musical : d'un théâtre où l'on ne représenterait que les chefs-d'œuvre des maîtres; d'un théâtre où la mise en scène serait extrêmement simple, et réduite à l'indispensable, mais qui donnerait tous ses soins à l'interprétation et à la musique; d'un théâtre où les amateurs d'art véritable, qui sont beaucoup plus nombreux qu'on le pense, iraient entendre, lorsqu'il leur plairait et pour des prix modestes... les ouvrages qui forment à eux seuls toute la musique dramatique et qu'on n'entend et qu'on ne joue nulle part... Ce théâtre mériterait plus qu'aucun autre d'être soutenu par le concours actif de l'Etat, car il serait vraiment d'utilité publique; et si les personnages qui, au Parlement, tiennent le rôle de protecteurs de l'art, avaient vraiment de l'art quelque intelligence et quelque amour, c'est à la création de ce théâtre-là qu'ils emploieraient leur effort, et non pas à réaliser d'oiseux projets de décentralisation qui ne serviront jamais qu'à mettre au jour des œuvres inutiles et médiocres... Mais si même l'Etat se refuse à discerner et à accomplir son devoir, le jour viendra pourtant où un théâtre de cette nature sera créé par quelque initiative particulière : car la force des choses le veut ainsi. »

Ce théâtre idéal était celui qu'aurait peut-être réalisé J. Rouché s'il était demeuré aux Arts. L'Opéra, qui le tentait, avait d'autres exigences, de par son répertoire et par son public. Du moins J. Rouché va-t-il le rénover en apportant à la traditionnelle Académie de Musique et de Danse tous les éléments incorporables et assimilables du théâtre des chefs-d'œuvre lyriques dont il avait donné l'esquisse en sa dernière saison des Arts et dont Pierre Lalo plaidait la nécessité.

De Lulli à Fauré
ou du classicisme musical à un music-hall lyrique...

Il est heureux, pour la renommée de cette ville « où tenons nostre état » que l'Opéra ait illustré le renouveau de l'année par l'héroïsme de *Fervaal*... Sinon, il nous faudrait constater l'empressement de nos grands théâtres lyriques à laisser au petit Théâtre des Arts l'honneur des plus belles et des plus rares initiatives musicales. Alors que l'originalité d'être reconnu et subventionné par l'Etat incite, par exemple, l'Opéra-Comique à nous faire compatir — toutes splendeurs aidant — à une débauche « latine » et à une musique propres aux Folies-Bergère, le directeur du Théâtre des Arts, qui n'est aidé que par soi-même, pousse l'étrangeté jusqu'à penser à Monteverdi, à Lulli, à Rameau, à Mozart, à Chabrier, etc. Et s'il sollicite le concours d'un maître bien vivant, et déjà classique — comme c'est, aujourd'hui, le cas pour Gabriel Fauré — il s'impose, dès l'abord, la discipline du respect : ce qui lui permet d'observer scrupuleusement la distance qui séparera toujours les créateurs admis à durer, des directeurs de théâtre, lesquels ne peuvent aspirer, décemment, qu'à bien servir les premiers.

Cette simplicité dans le zèle et dans l'ambition nous avait valu déjà un « spectacle de musique » fort glorieux de par le troisième acte de l'*Idoménée* de Mozart. Le second « spectacle de musique » est d'une plus complète égalité musicale : Lulli, Emmanuel Chabrier et Gabriel Fauré.

...Et voici la merveille... pesons nos mots : oui, la merveille; c'est

le prologue de *Thésée* de Lulli. Il faut vraiment toute la haine que certains directeurs de théâtre nourrissent contre la musique classique pour que M. Rouché n'ait pas été, depuis longtemps, devancé dans son vœu de nous rendre un peu de ce *Thésée* qui, maintenu près de cent ans au répertoire de l'Opéra (1675 à 1773), y fut repris treize fois. Donc, depuis cent quarante ans, on s'obstinait, dans les théâtres, à l'ignorance de ces récitatifs qui sont bien la perfection du phrase classique et de la déclamation lyrique. Pour l'excellence à noter toutes les inflexions de la voix, à ponctuer, et, surtout, à donner à chaque mot toute sa vérité *musicale*, Lulli n'est point surpassé; et nous ne composerions pas une société de dix génies avec ceux qui l'ont egalé. Quant à la mélodie de Lulli, si pompeuse et si simple à la fois, si émouvante dans sa langueur ou si délicatement ornée dans sa fantaisie, l'âge qu'elle a déjà rempli semble aviver encore son esprit et fortifier sa grâce — comme l'automne donne toute sa valeur à un jardin ordonné par Le Nôtre.

GEORGES PIOCH, 10 janvier 1913.

Dolly est une petite fantaisie intellectuelle explosive qui projette dans toutes les directions une grêle d'idées générales, de conceptions artistiques nouvelles, de postulats, de problèmes esthétiques, de critiques en action, de confidences et de promesses. Dolly commet tous ces méfaits avec une parfaite innocence et ne cesse pas de sourire avec son adorable moue ingénue et malicieuse de « girl » aux yeux purs. Mais il faut bien se garder de croire à l'innocence de Dolly. Voyez ce qu'elle a fait du théâtre si plein de respectabilité de M. Jacques Rouché : elle l'a livré aux artistes de music-hall, de cirque et de cabarets montmartrois en se réclamant — impertinence suprême — du Directeur du Conservatoire! Au nom de Gabriel Fauré et de sa délicieuse partition, la sournoise gamine a organisé la plus folle partie en compagnie de clowns et de danseurs, jouets vivants échappés d'une maisonnette de carton rose, dans un jardin où déambule un jeune lapin noir portant un coquet pantalon de dentelles et prompt à se scandaliser du spectacle qui lui est offert.

Ce lapin sait, en effet, ce que pense Dolly et s'en épouvante. Il n'ignore pas qu'elle n'accorde à la musique descriptive qu'un pouvoir d'évocation vague et imprécis et qu'elle se flatte de créer, sans se préoccuper des intentions premières de l'auteur, des associations d'idées nouvelles entre une mélodie, un geste et un sentiment. Elle sait fort bien que Fauré n'avait prévu dans sa délicate Suite ni clowns, ni musicien grotesque, ni lapin noir, mais elle prétend que l'ingéniosité de son ami Laloy et les inventions techniques de Staats sauront river aux accents fauréens des visions qui en deviendront aussitôt inséparables. Et elle cherche à se justifier en évoquant cette prestigieuse Shéhérazade qui, malgré sa prédestination formelle de tableau maritime, est devenue, de par la fantaisie tyrannique d'un maître de ballet, le commentaire très éloquent et très précis d'une aventure de harem!

Elle soutient également une thèse audacieuse. Elle affirme — et Colette Willy ne la contredira pas — que le music-hall est le dernier refuge de la solide technique théâtrale, du beau métier, la pépinière des « ouvriers d'art » de la scène, appliqués, modestes, aimant leur travail avec une silencieuse passion et toujours prêts à l'effort discipliné. Et elle nous montre les admirables résultats obtenus par cette méthode d'interprétation. Dans ce Théâtre des Arts, dont l'amateurisme distingué est légendaire, le ballet de Fauré et Laloy s'est imposé comme une réalisation définitive.

EMILE VUILLERMOZ.
S.M.I.

Monteverdi, Vincent d'Indy, Alfred Bruneau

Le Couronnement de Poppée, de Monteverdi : Oh! l'admirable ouvrage. Le génie y transparaît à chaque scène, à chaque page. Que de profondeur dans l'accent! Que de puissance aussi dans la pensée! Que d'imagination, que d'audace! Et, par-dessus tout, que d'humaine et grandiose émotion! Vous ne trouverez point, dans la musique de Monteverdi, cette froideur, cette sécheresse par lesquelles nous sont devenus peu sympathiques tant de chefs-d'œuvre classiques... Monteverdi doit compter au nombre des génies de la musique. On le peut glorifier d'avoir été le précurseur non point de l'opéra, mais du drame lyrique.

...M. Vincent d'Indy a reconstitué avec sa maîtrise coutumière l'ouvrage de Monteverdi... il a magnifié ce chef-d'œuvre de toute la vérité, la vie, la force, la jeunesse dont le vieux Monteverdi l'avait génialement doué aux environs de 1642.

Après le grave émoi de la beauté, le charme de la joliesse, M. Alfred Bruneau, ce musicien si robuste, a imaginé, sur ses poétiques et si séduisantes *Chansons à danser* (de Catulle Mendès), une affabulation charmante.

Louis Vuillemin.

Le Couronnement de Poppée comprenait cinq décors de M. Charles Guérin : Monteverdi eût été heureux de se voir ainsi interprété.

Louis Schneider.

On a fort applaudi, au pupitre, la blanche chevelure de Vincent d'Indy. ...On traîna de force en scène le maître, délicieusement et terriblement ému. Vous vous imaginez l'ovation.

Davin de Champclos.
Comœdia, 6 février 1913.

[Voir une lettre de Vincent d'Indy sur *le Couronnement de Poppée* dans *le Temps,* 2 mai 1913.]

Du « bien français » Rameau au modernisme d'Albert Roussel

Trois ouvrages caractéristiques, suivant la louable coutume du Théâtre des Arts, de trois époques différentes, ont, tour à tour, évoqué et la pure élégance de l'art classique français, et la subtilité ingénieuse de l'art moderne, et, pour joyeusement terminer, la folle exubérance d'une sorte d'art aussi, l'opérette...

Accueillir Rameau de façon moins exceptionnelle, ce serait rendre un fameux service au « répertoire » dont nos grandes scènes ont tant souci. Il est fâcheux que ce répertoire-là ait été, on ne sait trop comment, grossi de productions secondaires ou nulles, lesquelles tiennent la place d'œuvres de première valeur. La veulerie, l'ignorance et la routine aidant, il ne tardera guère à se trouver en marge de la musique. On dit pourtant de lui qu'il est « bien français »...

...Il faut faire grand cas du nouveau ballet : *le Festin de l'Araignée.* L'argument en est original... Le public s'est vivement intéressé à ce divertissement dont la poésie n'est pas absente. Il a écouté surtout avec délices la partition importante de M. Albert Roussel. Elle est pleine de musique. Vive, claire et rythmée, pittoresque aussi, elle favorise les plus chorégraphiques ébats. Elle nous apprendrait, si

nous ne le savions pas encore, les dons et le talent de M. Albert Roussel. Artiste plein de mesure et de tact, il n'a point quémandé le succès. Il l'a cependant obtenu.

...*Les Dames de la Halle*... vous pensez l'accueil qu'on leur fit! Et le rire qu'elles engendrent! Et les dodelinements pâmés que cette charmante musiquette ne manqua point de provoquer! Les têtes, je vous le dis, se balançaient par rangées...

LOUIS VUILLEMIN.

Comœdia, 4 avril 1913.

...Le scénario de Gilbert de Voisins reflète la poésie naturelle et vivante qui se dégage des pages consacrées par Fabre aux mœurs des insectes... C'est le rôle du musicien de placer devant nous non plus le microscope ou la loupe de l'entomologiste, mais les instruments magiques de l'orchestre qui vont nous transporter pour un moment dans un monde de féerie... Entendons-nous : il ne s'agit pas ici de musique descriptive. Et quelles descriptions auditives pourrait-on nous faire, aussi bien, de ces luttes engagées sans cris, de ces victoires sans chants de triomphe? C'est par l'atmosphère qu'il crée, par d'ingénieuses suggestions d'ordre psychologique (grâce à ses rythmes si curieusement choisis, grâce à la trame harmonique de ses développements ou, d'autres fois, par le jeu des timbres) qu'il procède. Il nous émeut, tout comme s'il s'agissait, non plus d'insectes que nous écrasons nous-mêmes sans pitié, mais d'êtres auxquels nous prêtons plus volontiers nos sentiments et nos souffrances. Cette musique est de celles qui doivent durer : dix ans après sa création, l'Opéra-Comique affichait *le Festin de l'Araignée,* qui, depuis, demeure au répertoire.

RENÉ DUMESNIL.

La Musique contemporaine en France, t. II.
(Collection Armand Colin, 1930).

[En 1923 — l'année même de l'entrée du *Festin de l'Araignée* au répertoire de l'Opéra-Comique — J. Rouché montait à l'Opéra une œuvre nouvelle d'Albert Roussel, opéra-ballet en 2 actes, drame oriental coloré, poétique et symbolique : *Padmâvati.* Le livret en était de Louis Laloy : amitiés et collaborations du temps du Théâtre des Arts persistaient.]

Autour d' « Orphée »

Mme Croiza prête à Orphée une voix admirable, des accents émouvants et nobles, un style qui semble définitif. Par trois fois, la salle entière l'ovationna; ce n'était que justice.

...Louons l'ingénieuse maîtrise avec laquelle M. Léo Staats régla ce ballet (*la Délivrance de Renaud*), comme d'ailleurs les danses de l' « intermède » de Cervantès, *Trampagos.* Dans cette pièce, M. Ch. Dullin dessine un type curieux, et profondément observé, de proxénète.

J'ai loué les chœurs, l'orchestre et le directeur musical de céans... J'espère ainsi n'oublier personne. Je regrette d'être si bref, mais, actuellement, les « spectacles de musique » se multiplient, et nous devons faire comme eux. Constatons que ceux du Théâtre des Arts sont, il est vrai, de qualité rare.

GEORGES LINOR.

Le premier acte d'*Orphée* est illustré par M. Georges Desvallières, qui a le sens de la mythologie. Sur un vaste panorama semi-circulaire de montagnes nues, parmi les rocs tourmentés, hérissés d'iris roses

à tiges noires, dans l'embrasement d'un arbre rouge au feuillage massif, se dresse le tombeau d'Eurydice, enguirlandé de fleurs. Il est sur deux plans et lève vers le ciel ses bras de pierre. Orphée, vêtu de rouge, parmi les pleureuses enveloppées d'étoffes sombres, paraît une flamme vivante échappée de l'arbre.

Louis Schneider.
Comœdia, 3 mai 1913.

A partir du 21 avril 1913, les spectacles de musique devinrent quotidiens pour l'exploitation du répertoire et, durant un peu plus d'un mois, Jacques Rouché réalisa en quelque sorte l'exploitation régulière d'un Théâtre de l'Opéra de petit format. Les deux premiers programmes d'alternance groupaient :

a) *les Deux Vieilles Gardes* (qui avaient accompagné à l'affiche *les Deux Versants* du 11 au 18 avril inclus), *le Couronnement de Poppée* et *les Aveux indiscrets.*

b) *le Festin de l'Araignée, les Dames de la Halle.*

Du 1er au 8 mai inclus, on donna le nouveau et dernier programme inédit (*la Délivrance de Renaud, Orphée, Trampagos* et Yvette Guilbert). Ensuite reprit l'alternance de programmes utilisant le répertoire.

La dernière représentation eut lieu le samedi 24 mai 1913. A l'affiche : *la Délivrance de Renaud, les Dominos* (ballet qui atteignait sa centième représentation), *les Dames de la Halle* et *Dolly.* Et le rideau descendit ce soir-là, en même temps que sur *Dolly,* sur les trois saisons de direction de Jacques Rouché au Théâtre des Arts.

Le Marchand de Passions

BIBLIOGRAPHIE

Ecrits de Jacques Rouché.

I. - Esthétique, dramaturgie et mise en scène.

Le Conservatoire et la réforme de l'enseignement de la déclamation dramatique. Tresse et Stock édit., 1887. (Extrait de la Revue Générale du 15 août et du 1er septembre 1887.)
L'Art théâtral moderne (1910). Rééd. 1924, Bloud et Gay édit.
Introduction à : *De l'Art du Théâtre*, de Gordon Craig (trad. française de Geneviève Séligmann-Lui), Londres, 1920.
La mise en scène de « Don Juan », Durand édit. 1924.
Copeau, Dullin, Jouvet au Théâtre des Arts. Revue des Deux Mondes, 1er avril 1952.

II. - Discours. Notices et discours au nom de l'Académie des Beaux-Arts (Publications de l'Institut, Firmin-Didot édit.).

La Broderie de notre Habit (l'habit des membres de l'Institut). (Séance publique annuelle des cinq Académies, samedi 25 octobre 1924.)
Notice sur la vie et les travaux de M. Albéric d'Arenberg (séance du samedi 11 juin 1927). [Le Prince d'Arenberg (1837-1924) fut membre libre de l'Académie des Beaux-Arts en 1897.]
Allocution prononcée aux obsèques de Maxime Dethomas, 25 janvier 1929.
Discours à l'inauguration du monument à Gabriel Pierné au cimetière du Père-Lachaise (vendredi 18 novembre 1938).
Allocution prononcée aux obsèques de Philippe Gaubert, 11 juillet 1941.

III. - Théatre.

Trois comédies en un acte avec Maurice de Féraudy :
A quoi rêvent les jeunes gens, Salle Duprez (40, rue Condorcet), 27 mars 1886, Tresse et Stock édit., 1886.
Dead-haet, Tresse et Stock édit., 1887.
Tic à Tic, mai 1897, P.-V. Stock édit., 1899.
Les Images, comédie en un acte, représ. chez M. et Mme Emmanuel Rodocanachi le 26 janvier 1898, P.-V. Stock édit., 1898.

Archives, Recueils ou Volumes sur Jacques Rouché :

Théâtre des Arts, Bibl. Arsenal, Fonds Rondel, 6 recueils factices (programmes, articles, invitations, etc.) Rt. 3701.

Le premier volume est relatif à l'histoire de ce théâtre (ex-Batignolles-Monceau) de 1837 à 1910. - Vol. II : 1910-1911. - Vol. III : 1911-1912. - Vol. IV : 1912-1913. - Vol. V : Spectacles de musique : 1912-1913. - Vol. VI : Spectacles de musique : 1911-1913. - Vol. VII : Biographie (de J. Rouché) et activité théâtrale (ce volume embrasse toute la carrière de J. R.; mais il contient, en sa première partie, quelques articles importants sur la décoration et sur — déjà ! — la querelle de la mise en scène).
(En fait, les tomes V et VI pourraient être inversés : le VI est le plus complet; le V contient seulement les programmes de musique de la dernière saison, ces programmes ayant constitué une série spéciale.)

Archives Jacques Rouché.

Archives Léon Chancerel.

Archives Société d'Histoire du Théâtre.

André Boll : *Jacques Rouché* (préface d'André Cœuroy), Denoël édit., 1937.

F. Tovarnicki : *Jacques Rouché,* in *Encyclopédie du Théâtre Contemporain,* vol. I. Paris, Théâtre de France, 1957.

JACQUES ROUCHÉ ET LA MUSIQUE

Je pense que, dès qu'il lui fut possible de le montrer, le goût que Jacques Rouché avait pour la musique était celui d'un homme raffiné, cultivé, curieux de nouveauté, sensible à la qualité, intellectuel un peu peut-être, mais tout à fait personnel. Il lui plut, tout aussitôt, de braver les chapelles et de les dresser les unes contre les autres, plus que par jeu : mais parce qu'il sentait qu'avec ces confrontations il faisait de l'histoire. Il y avait en lui assez de cynisme pour ne pas croire aux mots d'ordre du fanatisme sectaire, à l'illusion de la vérité, mais ce cynisme n'étouffait point en lui les enthousiasmes qui naissaient au contact des œuvres dans lesquelles il savait tout de suite reconnaître l'accent de l'authenticité, de la vie, de l'inspiration, de la qualité, de la beauté, de la personnalité ou seulement de l'actualité.

Pour les musiciens, son arrivée au Théâtre National de l'Opéra et ses trente années de direction furent extrêmement enrichissantes. Il s'était singularisé, déjà, en demandant à Claude Debussy, Maurice Ravel et Albert Roussel, entre autres hautes personnalités représentatives de l'art musical du moment, des œuvres nouvelles pour les spectacles qu'il monta aux Arts et aux Variétés. A l'Opéra, toutes les tendances musicales de notre temps (et Dieu sait si elles sont nombreuses, des disciples de Gounod à ceux de Strawinsky, de Massenet à Schönberg, de Reyer à Milhaud...) ont été représentées. Par des commandes personnelles il a fait naître des ouvrages qu'il a montés, et tous signés de noms illustres. Sans dédaigner le succès, il ne l'attendait pas pour créer des œuvres dont il savait qu'elles risquaient d'échouer soit parce qu'elles méconnaissaient les lois conventionnelles du théâtre lyrique; soit que leur langage, surprenant ou choquant les couches habituelles de son public, ne risque d'éloigner ou de heurter celui-ci; soit parce qu'elles étaient trop élevées dans leur conception pour atteindre le niveau des foules bourgeoises ou populaires qui viennent, de tous temps, digérer dans les fauteuil du Grand-Opéra de Paris !

Mais de tous ces ouvrages créés par lui (je n'en connais pas le nombre exact, et du reste ce qualificatif d'innombrable, souvent employé à la légère, n'est-il point ici de circonstance ?) il n'en est pas un qui ne puisse se signaler à l'attention et au

souvenir par une qualité particulière qui faisait, au moment de sa création, qu'il s'imposait au Directeur soucieux de donner à la grande maison au destin de laquelle il présidait, un aliment pris dans le mouvement même des idées, des conceptions, des tendances de son temps. Ainsi le Théâtre National de l'Opéra fut-il, pendant trente années, le glorieux témoin de la vie internationale de la musique contemporaine. On s'en aperçoit davantage aujourd'hui que son activité se concentre seulement autour de quelques ouvrages d'un répertoire qui se rétrécit chaque année à l'usage, comme la Peau de Chagrin !

Evidemment, les temps étaient autres, et aussi les circonstances. Et aussi les êtres, surtout la radieuse personnalité d'un être qui n'avait point été ennobli par l'emploi, mais qui, bien au contraire, avait par sa noblesse personnelle et rayonnante, singulièrement haussé une fonction, jusque-là souvent peu réputée.

Le travail musical d'une maison comme celle qu'est l'Opéra de Paris en est une des principales activités. Jacques Rouché y veillait de très près. Seul maître à son bord (les choses ont changé, depuis lors...), il entendait lui-même toutes les œuvres qu'il montait et décidait de créer. Il me souviendra toute ma vie (et je le dis ici pour que d'autres, après moi, conservent ce souvenir) de ce jour où je vins exécuter, seul au piano, dans son bureau du Palais Garnier, la partition de mon opéra *La Chartreuse de Parme*. Il m'avait accordé le privilège d'une audition à 10 heures du matin, un jour du printemps de l'année 1937. Quand je me vis, dans le petit salon d'attente où l'huissier me considérait d'un œil vague, reflété par une glace qui me faisait vis-à-vis, assis sur une banquette de molesquine, ma serviette d'écolier sur mes genoux contenant la lourde partition qui n'avait jusque-là été écoutée que par des oreilles amies et trop bienveillantes, ayant tout autour de moi les affiches qui, sur les murs de ce petit salon d'attente, rappellaient les créations d'ouvrages illustres dus à des plumes consacrées, sur le point de subir le jugement que je savais définitif d'un homme qui avait, dans le monde musical parisien, la réputation d'être non seulement fort averti, mais difficile, sarcastique et souvent glacial dans son abord, je n'eus à l'esprit que cette pensée : « Que suis-je venu donc faire dans ces murs ? Filons alors qu'il en est encore temps... ». Mais, retenu par autre chose que la raison et que tout auteur, sur le point d'être applaudi ou sifflé connaît bien, je restai jusqu'au moment où je fus introduit dans le bureau du Directeur. Il m'attendait, debout, vint au-devant de moi, courtois, charmant, curieux de mon ouvrage dont des bouches amies lui avaient parlé. En quelques minutes je sentis naître cette intimité qui lie entre eux le malade et le chirurgien. Cette intimité et cette absolue confiance. Sans aucune gêne alors, je parlai de mon ouvrage; sans aucune timidité je me mis au piano et commençai à chanter l'œuvre immense, tour à tour ténor, soprano, chœur et orchestre, les scènes succédant aux scènes, les actes aux actes. Nous étions seuls dans la pièce, lui et moi. Interrompu au

début par quelques appels téléphoniques (je me rappelle la communication d'un ministère demandant quelque chose d'important au sujet de la visite d'un souverain), le Directeur ordonna de n'être plus dérangé. De temps en temps il demandait quelques précisions touchant l'instrumentation ou le développement de certaines scènes que mon interprétation, parfois défaillante, ne laissait que trop faiblement apercevoir... Ainsi allâmes-nous jusqu'à midi. Cela faisait à peu près deux longues heures que je pianotais en chantonnant. Il interrompit alors l'audition et se mit à consulter, à « ausculter » ma partition. Sans un mot, il allait aux endroits « sensibles ». Et son diagnostic tomba enfin. Il monterait l'ouvrage la saison prochaine et me convoquerait à nouveau pour parler de la distribution et du choix du décorateur.

Ainsi, de près, ai-je pu voir à l'œuvre cet homme étonnant. Chaque nom de la distribution que j'avais préparée fut l'objet d'une discussion, d'un avis dont l'opportunité était décisive. Le choix des comparses, de l'effectif des chœurs, des figurants, des danseurs pour le ballet, du chef d'orchestre chargé de monter l'ouvrage, des chefs de chant, du peintre enfin qui serait chargé de cette considérable décoration (11 tableaux et plus d'une centaine de costumes) et qui fut l'alors tout jeune homme Jacques Dupont, tout fut par lui minutieusement étudié, décidé, maintenu, car il ne revenait que très rarement sur sa décision. Pendant les très nombreuses répétitions, Jacques Rouché faisait des irruptions soudaines dans les studios de chant, de mise en scène, dans les ateliers. Il me faisait appeler pour me donner son avis. Tenu très exactement au courant du travail, c'est lui qui, pour qu'on active et qu'on en finisse, déterminait la date de la création. Enfin, aux dernières répétitions, il prenait tout en mains. Ses avis étaient d'une surprenante opportunité et d'une grande lucidité. Il n'imposait pourtant pas ses vues, même les plus judicieuses, laissant toujours aux auteurs la liberté de le suivre ou pas. Et il ne pavoisait pas lorsque l'expérience des représentations venait lui donner raison !

Quand arrivait le jour fatal de la répétition générale devant les confrères, la presse et les « officiels de la République », les auteurs (le librettiste, ici Armand Lunel, et le musicien) assistaient au spectacle à ses côtés, dans la loge centrale, située derrière le dernier rang des fauteuils de corbeille. Je me revois, éperdu, à ses côtés pendant que se déroulaient les actes de l'opéra. On ne le siffla point; non, je ne suis point de ceux qui blessent les oreilles, hélas ! mais seulement de ceux qui excitent certains confrères et la plupart des censeurs. Me tournant vers mon directeur, impassible, après un des actes qui ne parvint à rassembler que les bravos de mes amis, je montrai à Jacques Rouché un visage désolé en m'excusant de l'avoir conduit à cette épreuve : « Ils vous attendaient au tournant, mon cher, me dit-il. Vous avez souvent eu la dent dure avec eux (j'étais, en effet, pour mon malheur, critique musical du grand journal de Bailby, « *Le Jour* »). Vous verrez, ce sera tout différent à

la première. » Et il continua par des propos flatteurs et merveilleusement encourageants.

Qu'on me pardonne ces souvenirs. Ils ne sont ici que pour montrer dans son activité Jacques Rouché, Directeur de l'Opéra, et pour montrer aussi jusqu'où Jacques Rouché suivait les œuvres qu'il acceptait de porter sur la scène illustre de son incomparable théâtre. Et pour montrer enfin qu'en lui l'homme et le directeur ne faisaient qu'un : c'est parce qu'il était cet homme supérieur dans la conception de son rôle éminent, dans l'exécution de sa fonction, dans l'accomplissement de ses actes, qu'il a été le grand animateur du théâtre lyrique français et qu'il est demeuré, jusqu'ici tout au moins, irremplaçable et irremplacé.

HENRI SAUGUET.

JACQUES ROUCHÉ

UN GRAND HOMME DE THÉATRE

rénovateur du Ballet Français

La fin de l'année 1957 vit la disparition de la plus grande figure artistique et théâtrale française depuis le début du siècle : Jacques Rouché, grâce à qui la danse et les ballets français ont pris la première place dans le monde.

« Lifar, je vous confie les destins de la danse à l'Opéra ! » Très ému, je regarde celui qui me dit cela, dans ma loge, au soir du triomphe des *Créatures de Prométhée*. C'était le 30 décembre 1929.

« Je suis fort heureux de la confiance que M. Rouché a placée en moi et je puis ainsi, à la tête de la chorégraphie de l'Opéra, appliquer mes conceptions. Je me trouve en présence d'artistes ayant une technique classique sûre, ce qui leur permet de développer leurs possibilités artistiques. Je sais qu'il me faudra du temps pour qu'on puisse juger de mes efforts qui seront, je l'espère, des réussites », ai-je déclaré en 1931.

En cet homme de si grande allure qu'on en oublie l'exiguïté de sa taille, ce qui frappe dès l'abord ce sont les yeux. Alertes, moqueurs, intelligents, d'une pénétration aiguë, ils annoncent à la fois et expliquent le chef, celui qui sait juger et agir. Sa petite barbiche blanche qu'il taquine de ses doigts prestes, quand il réfléchit ou s'interroge, semble, elle aussi, présider aux grandes décisions...

Jacques Rouché, puisqu'aussi bien c'est de lui qu'il s'agit, a été toute sa vie une personnalité forte, de décision prompte et de volonté à toute épreuve.

Au sortir de Polytechnique, il aurait pu s'enfoncer bourgeoisement dans les facilités de la carrière administrative qui s'ouvrait devant lui, solide et confortable. Point. Il l'abandonne d'un coup pour venir se rejeter sans retour dans les hasards du Théâtre. Pourquoi cette brusque option ? Par goût sans doute, par attrait instinctif que favorisent sa culture, sa curiosité de tout et surtout par cet amour des belles choses dont les collections de l'hôtel de la rue de Prony étaient l'éclatante démonstration.

Mais il y avait, à ce choix inattendu de la part d'un grand « classique », une autre raison plus profonde sans doute et qui éclaire le caractère, assez secret en fait, de Jacques Rouché. Comme tous ceux qu'habite le besoin d'action, il se voulait son maître, sans freins ni frontières. Son passage dans les cabinets ministériels, puis au Commissariat de l'Exposition de 1889 lui avaient fait mesurer que la voie où il s'engageait ne lui laisserait jamais les mains libres tout à fait. Aussi ce seigneur, ce futur démiurge du Théâtre, rompt-il ses liens avant qu'ils ne l'enserrassent trop étroitement.

Ce goût du commandement, cet instinct le portant à prendre la tête dans toute entreprise, se dessine chez Jacques Rouché dès 1907, quand il devient Directeur de la *Grande Revue*, où il se révèle un merveilleux animateur doublé d'un « découvreur » infaillible, témoin Giraudoux qu'il impose. A cette époque il s'intéresse également à l'ascension victorieuse de Diaghilev dont il devient le premier admirateur.

Mais le tournant de sa vie se situe dans un livre publié en 1910, à la suite d'un long voyage en Russie et en Allemagne. On peut relire *l'Art théâtral moderne*. Ce chef-d'œuvre, véritable sommet de la technique du Théâtre, n'a pas vieilli d'un jour. L'auteur s'y montre théoricien, mieux, doctrinaire, puisque son idée maîtresse, celle de la « Stylisation » de la scène devait servir de base jusqu'à aujourd'hui à des générations d'auteurs, de compositeurs, de metteurs en scène, de décorateurs. Jacques Rouché a ainsi rendu à l'art dramatique un immense service — comme Diaghilev avait déjà réussi dans cette voie avec son Opéra et ses Ballets Russes — il l'a débarrassé du fatras, de la confusion, des obscurités inutiles qui, sous prétexte de réalisme, naturalisme, ou « vérisme » comme on disait alors, l'avaient envahi dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle.

Allant droit à l'essentiel, cette intelligence claire retrouvait tout naturellement l'esprit des grands ancêtres, le dépouillement, la nudité des classiques, comme la théorie, chère à Hugo, du Théâtre « Miroir de concentration ». Ce pèlerinage aux sources, cette réflexion dans l'abstrait, étaient pour Rouché le combat d'avant-garde qui précédait l'empoignade avec le concret, la lutte avec le réel.

Cette lutte devait débuter en 1911, quand l'auteur de *l'Art théâtral moderne* eut l'occasion, à la tête du Théâtre des Arts, de mettre ses idées en pratique pendant trois ans. Tout Paris courut boulevard des Batignolles pour voir, sous l'angle du théâtre stylisé, c'est-à-dire ramené à ses lois naturelles de recherche de l'essentiel, des chefs-d'œuvre de tous ordres, Dostoïevsky, voisinant avec Saint-Georges de Bouhélier, Molière avec Musset, Couperin avec Ravel, pour ne nommer que les auteurs des succès les plus illustres.

C'est le temps où Jacques Rouché, dont l'activité déjà était hors série, formulait sa grande règle d'or : « *Obtenir l'accord des personnages et du décor, établir l'harmonie générale d'une discrétion voulue et réfléchie, afin de laisser à l'auteur et aux interprètes le soin de faire jaillir de l'œuvre tout son éclat.* »

C'est le temps où l'étonnant Directeur du Théâtre des Arts engage Louis Jouvet, Charles Dullin, René Rocher, Jacques Copeau, qui lui doivent chacun une initiation irremplaçable à un métier multiple d'acteur, de metteur en scène, de directeur de théâtre qu'ils ont depuis si grandement illustré.

C'est le temps enfin où Jacques Rouché, chez qui l'attrait et le sens de la peinture ont toujours été si vifs, demandait des décors à Maurice Denis, Vuillard, Desvallières, d'Espagnat, Dunoyer de Segonzac, pour ne citer ici que les noms d'artistes bien connus aujourd'hui, mais dont il avait le mérite de discerner le talent avant que leur renommée ne fût définitivement assise.

Aussi peut-on dire que cette période du Théâtre des Arts a été pour le monde de la scène un exemple de vitalité sans pareil, d'initiatives hardies, de constants bouillonnements d'idées, bref une manière de révolution heureuse et profitable. Pour son Directeur du moment, ce temps aura été celui des champs d'expériences et de manœuvres, mais aussi, mais surtout comme une veillée d'armes avant le grand combat de sa vie, celui de l'Opéra.

Jacques Rouché fut toujours l'admirateur et l'appréciateur de la culture russe. Aux artistes, aux compositeurs, aux chanteurs et danseurs russes il a largement ouvert les portes de sa maison. Tchaïkovsky, Rimsky-Korsakov, Prokofiev, Nabokov, Bakst, Benois, Gontcharova, Fokine, Spessivtzeva ont trouvé en lui, comme moi-même, un défenseur de l'art russe.

Son voyage en Russie, en 1914, laissa en lui une empreinte ineffaçable au travers de toute sa carrière artistique.

Jacques Rouché est nommé Directeur de l'Opéra en 1914, année d'épreuves. Il restera à sa tête pendant trente ans, en fait jusqu'en 1945, fin d'un autre temps d'épreuves. Ce tempérament d'administrateur-artiste et de chef a tenu là entre ses mains ce qu'il recherchait depuis toujours. Deux atouts maîtres : responsabilité et durée. Il en a bien usé. C'est lui qui a fait de l'Opéra de Paris, premier théâtre du monde et monde du théâtre, ce qu'il est encore aujourd'hui, savoir une grande et unique Maison, à laquelle sa culture, son goût particulier ont imprimé un esprit comme un style.

*
**

L'un des plus grands honneurs et profits de ma vie, avec mon séjour auprès de Diaghilev, sera d'avoir contribué à l'élaboration de cette œuvre.

Pendant quinze ans en effet, de 1929 à 1945, j'ai quotidiennement travaillé avec Jacques Rouché. Il ne m'est pas possible, dans les limites qui me sont imparties, de revenir sur les détails de cette collaboration (1). Je voudrais seulement préciser combien Rouché administrateur, metteur en scène,

(1) J'en ai abondamment parlé dans ma série d'articles « Paris-Comœdia » intitulée « Dix ans à l'Opéra, 1929-1939 ».

voire répétiteur ou costumier à ses heures et... mécène pour finir, quand les deniers de la République se trouvaient insuffisants, était vraiment l'âme, l'image vivante, le symbole réel de sa maison.

Infatigable, véritable Patron, il se dédoublait, se multipliait. Son ascendant était immense sur tous, des « vedettes » aux simples machinistes. On oubliait son esprit caustique, ses mots à l'emporte-pièce, ses sautes d'humeur, son sourire souvent sarcastique, qui cachaient un cœur généreux, et — qui sait ? — peut-être un peu de timidité, de réserve.

Tel quel, on le respectait. D'abord parce qu'on sentait en lui l'homme de commandement, ensuite parce qu'il avait, avec une connaissance totale, parfaite, du métier, un amour absolu de celui-ci, qui l'aurait fait coucher au théâtre s'il avait fallu, et aider à faire la chaîne avec les pompiers en cas d'incendie. Enfin, parce qu'il avait su créer avec grande habileté un esprit d'équipe dans un monde difficile où règne d'habitude l'esprit de clan. Pour tous, il était vraiment souverainement le Chef.

Pour moi, j'avais appris à l'aimer du moment que j'avais su le comprendre. Oh ! nous avons eu ensemble des moments difficiles, des batailles épiques. Mais toujours je me souviendrai de ce qu'il a fait pour rendre à la Danse son vrai, son noble visage dans cet Opéra de Paris où avant lui elle était considérée comme une fille mineure, un art de complément, à maintenir soigneusement en tutelle. C'est lui, c'est Jacques Rouché qui m'a aidé à libérer cette Belle au Bois dormant du Palais enchanté de la Paresse, de la Facilité et de la Routine, où on la retenait captive. Ainsi m'a-t-il permis de réaliser le meilleur et l'essentiel de mon œuvre en fixant, par exemple, les règles de mon art et en faisant de l'Opéra de Paris le temple mondial de la Danse Académique. Cela, je ne puis l'oublier.

En 15 ans, de 1929 à 1945, j'ai créé et repris, sous la direction de Jacques Rouché, 40 ballets (de *Prométhée* aux *Mirages*). J'ai également collaboré dans 7 opéras et, avec son autorisation et son encouragement, dans 3 films : *Opéra, La mort du Cygne* et *Symphonie en blanc*, qui conserveront la technique et l'esthétique chorégraphiques de cette époque.

Les œuvres des musiciens français de notre temps ont connu les feux de la rampe : celles d'Albert Roussel, Guy Ropartz, P.-O. Ferroud, Debussy, Ravel, Milhaud, Françaix, Samuel-Rousseau, Philippe Gaubert, Florent Schmidt, Arthur Honegger, Grovlez, Vincent d'Indy, Francis Poulenc, Maurice Jaubert, Jolivet, Sauguet, auxquelles œuvres j'ai pu donner la vie, l'esprit et la forme.

Des décorateurs français comme Paul Colin, André Derain, Fernand Léger, Brianchon, Cassandre, Leyritz, Landowski, Boni, Quelvée, Yves Brayer, Ernotte, Godebsky et Dignimont ont apporté sur la scène de l'Opéra le goût raffiné qui éblouit l'œil par son harmonie et ses couleurs, et ont permis de mieux comprendre le vocabulaire plastique du corps dansant.

Mlles Zambelli, Aïda Boni, Johnson, de Craponne étaient les étoiles « *de Rouché* », puis vinrent Olga Spessivtzeva, Camille

Bos, Lorcia, Darsonval, Solange Schwarz, Chauviré qui ont été promues au titre d'étoiles.

Ses chorégraphes ont été Guerra, Staats, Aveline et moi-même. Fokine, Nijinska, Clustine, Frank, Bourguat, Carina Ari, Santelmo ont paru sur cette scène, répondant à l'invitation de Rouché et, grâce à lui, ont pu y laisser leur signature.

En 1921, au mois de juillet, Rouché avait voulu créer à l'Opéra la saison de Ballets, mais, hélas, cette tentative échoua. Seuls les Ballets Russes de cette époque ont, par la force de leurs créations, dominé l'intérêt général et artistique de Paris, et c'est seulement à la disparition des Ballets Russes de Diaghilev, en 1929, que, dès mon entrée à l'Opéra, la réforme chorégraphique sur le plateau du théâtre national a été engagée et réussie.

Le grand public n'oubliera pas non plus de sitôt la contribution décisive de Jacques Rouché à la renaissance de l'Art Lyrique en France, surtout quand, après 1936, l'Opéra-Comique venant s'ajouter à l'Académie Nationale de Musique et de Danse, cet homme providentiel devint, en 1939, Administrateur Général de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux. Le nombre des grandes créations et reprises auxquelles il a présidé ne se compte plus.

Il m'a permis de créer *Icare* et a institué les « Soirées de Ballets ».

A propos d'*Icare*, j'ai écrit à Jacques Rouché :

Paris, le 5 mai 1935.

Mon cher Directeur,

Ainsi que nous l'avons convenu, j'ai vu Salvador Dali au sujet d'« Icare ». Il a fallu quinze jours pour prendre contact avec lui et lui faire comprendre mon projet. Le surréalisme est une conception excellente et sa transformation de l'art en matière, son néo-romantisme — tout extérieur — sont pleins d'intérêt. Il aurait pu convenir à mon propre concept, bien que ce soit un mouvement trop littéraire et cérébral, éloigné de l'émotion.

Dali était ravi de collaborer avec moi et de travailler pour l'Opéra, mais, malheureusement, notre tentative n'a pas abouti.

Hier, il m'a fait voir ses esquisses. Voici d'abord pour les décors : le rideau se lève avant la musique et découvre une toile très belle; celle-ci se lève à son tour et démasque un rideau de fond, on ne peut plus ridicule, avec trente motocyclettes en marche.

Pour les costumes : un Icare complètement nu, coiffé d'un énorme petit pain au lait, avec une mouche, au-dessus du front, sur un fil de fer.

Vous voyez comme ce serait commode : adieu les tours et les pirouettes. J'aurais l'air d'un apprenti mitron ou bien d'un monsieur qui prend son apéritif et s'aperçoit tout à coup qu'il a une mouche dans son verre. Pour figurer les ailes, Dali m'a proposé une excellente paire de béquilles — pourquoi pas un morceau de vieux pneu sur le bout du nez ? Pour l'envolée d'Icare, je revêts les chaussures de Little Tich et je prends dans mes mains deux brosses de chiendent. A la fin du ballet, il propose que l'on fasse venir un prêtre installé dans un cercueil comme dans une périssoire, ramant avec une cuiller — pour ramasser Icare à la petite cuiller.

J'étais stupéfait et ne savais comment me tirer de là; il m'a répliqué qu'Eluard et Aragon étaient entièrement d'accord avec lui.

Comme vous le voyez, mon cher Directeur, il ne m'est pas possible de partager la responsabilité d'une aussi « audacieuse bêtise », bien que je passe pour un esprit révolutionnaire.

Nous sommes en face d'une maladie (...) qui, ici, est malheureusement soutenue par des gens qui n'ont rien à faire et crèvent d'argent (...), qui proposent la pourriture au peuple en guise de beauté...

Je vous remercie de me soutenir dans mon audacieuse entreprise, mais je suis obligé, pour une fois, de vous demander de me donner un peintre, disons modérément classique. Il est inadmissible qu'un principe musical nouveau soit compromis par une absurdité.

Acceptez, mon cher Directeur, l'expression de mon bien respectueux dévouement.

SERGE LIFAR.

*
**

Redisons avec Georges Pioch, critique éminent et musicologue averti, que les soirées de ballets se sont faites sous le signe d'un « audacieux éclectisme ». Le succès le plus vif a, dans l'ensemble, généralement récompensé ces immenses, ces persévérants efforts. Il faut du courage pour être tenace dans la témérité. Ce courage, Rouché l'a eu jusqu'au dernier jour parce que chez lui le goût du risque s'ajoutait à celui du travail. Il était l'homme de luxe et celui... du métro, qu'il ne dédaignait pas d'utiliser. Il a aimé son Institut, son Epée, les « Galas-Opéra » pour pouvoir recevoir le Tout-Paris sur l'escalier d'honneur.

Au cours des années 1940 à 1944, il a partagé avec moi la tâche délicate qui a permis de conserver à notre grand théâtre sa vie, son indépendance, sa continuité. Nous avons assuré ce labeur avec honneur et force et avons tous deux — si j'ose dire — bien mérité de cette illustre Maison. Mes souvenirs donneront plus tard le détail de cette pénible époque et des dangers que nous avons courus.

Il avait en lui le goût de l'expérience. Se gardant de vieillir, il a su, jusqu'à la fin de sa direction, rester dans le droit fil du moment. Mieux, esprit moderne, constamment ouvert à l'avenir, il a précédé celui-ci. Les améliorations techniques les plus osées qu'il apportait à la Maison en sont une preuve. Son nom restera indissolublement lié à l'histoire de l'Opéra de Paris.

Comment cette personnalité affirmée, vraiment hors du commun, a-t-elle pu parvenir à ce résultat : laisser derrière elle, à la fin de la période active de sa vie, un édifice si solide ? La réponse est simple : au milieu de tout un tas de morts sans le savoir, automates d'esprit et de corps, Jacques Rouché est vivant.

Jusqu'à ces derniers temps sa vitalité était restée prodigieuse, sa mémoire infinie, son jugement rapide et droit. Quand il m'arrivait de le rencontrer, je m'émerveillais de tant de force conservée, de jeunesse prolongée.

Hélas, le temps, cruel, inexorable, accomplit son œuvre envers et contre tout.

*
**

L'Institut Chorégraphique présenta les jeunes chorégraphes à la Cité Universitaire, fin avril 1950, en présence de Jacques

Rouché, qui, ne pouvant se joindre à nous après la manifestation, m'écrivit le lendemain :

28 *avril* 1950.

Mon cher Serge,

Je n'ai pu aller hier soir, après la représentation, jusqu'à vous. Je vous envoie ce petit mot pour vous dire combien j'ai été sensible à vos affectueuses paroles et à ce souvenir des temps qui semblent déjà très anciens. Je suis heureux de retrouver dans mes anciens collaborateurs de l'Opéra, du plus célèbre au plus humble, un accueil de si grande sympathie. C'est très émotionnant.

Affectueusement,

J. Rouché.

La présence de J. Rouché fut alors pour nous, chorégraphes, un témoignage approbatif de nos efforts. M. Rouché suivit toujours avec une tendresse paternelle le développement de l'Institut Chorégraphique. Je lui avais du reste demandé de prendre une part active aux travaux de l'Institut; voici la lettre qu'il m'adressa à ce sujet :

Le 17 *février* 1951.

Mon cher Serge,

Merci de votre charmante lettre. Je suis très sensible à votre honorable proposition, mais que dire sur la danse, après tout ce qui a été dit, tout ce que vous avez dit vous-même. C'est un sujet à la fois trop vaste et trop étudié ! Surtout lorsque l'auditoire se compose de danseurs. Vous le comprendrez facilement.

Bien vôtre,

J. Rouché.

Puis ces quelques mots, le 20 avril suivant :

... Je vous bénis pour votre Académie Chorégraphique...

J. Rouché.

La dernière fois que je l'ai rencontré à l'Opéra, en 1955, il sortait accompagné de sa femme de la première de la *Belle-Hélène*, ballet tiré de l'opéra-bouffe d'Offenbach, et Rouché de s'écrier en se grattant la barbe : « Et bien !... une belle saloperie ! »

J'ai encore revu Rouché en juillet 1957, quelques mois avant sa mort — il m'a paru, cette fois, triste, absent même...

« *Comment va l'Opéra ?... Et la Danse ...?* »

Alors que notre conversation se poursuivait sur la technique de la Télévision, qu'il suit encore avec quelque curiosité, lui, l'ingénieur, l'inventeur, semblait se détacher de cette merveille qui émane du génie de l'homme. Et il m'a dit : « *A quoi bon tout cela, je me sens seul, comme c'est triste !* » Pourtant, touché et sensible, il a versé une larme en écoutant les paroles que je prononçais à la Radio-Télévision sur sa brillante personnalité, à l'occasion des *Trois Grâces du* XX^e^ *Siècle* que je lui ai dédié.

On élèvera sans doute de beaux monuments de pierres et de paroles à sa gloire. Je n'ai pas, quant à moi, à attendre ce temps-là pour lui en ériger un dans mon cœur. C'est chose faite. Plus modeste sans doute que les futurs officiels, il n'en est pas moins sincère pour cela : c'est celui de la reconnaissance, du respect et de l'admiration.

Serge Lifar.

ROUCHÉ
ET LA MISE EN SCÈNE LYRIQUE

On peut dire, sans crainte d'exagération, que c'est par la peinture que Jacques Rouché est venu à la musique, à la musique de théâtre, cela s'entend.

D'autres que moi vous ont entretenus de l'expérience menée par ce polytechnicien au Théâtre des Arts, de 1911 à 1913, mise en œuvre pratique des idées que Rouché recueillit au cours d'un voyage auprès des grands réformateurs scéniques du moment, les Gordon Craig, Fritz Erler, Georg Fuchs, Meyerhold, Stanislawski, Dantchenko, Adolphe Appia... Nous n'en retiendrons, pour notre part, que le goût déjà marqué de Rouché pour les spectacles lyriques, puisque, pendant ces saisons, furent affichés des ouvrages de Couperin (*les Dominos*), de Lulli (*Thésée*), de Destouches (*les Eléments*), de Rameau (*les Fêtes d'Hébé*), de Mozart (*Idoménée*), de Monsigny (*les Aveux indiscrets*)... et la création de trois joyaux dus à des compositeurs contemporains : *le Festin de l'Araignée,* d'Albert Roussel, *Ma mère l'Oye,* de Maurice Ravel, *Dolly,* de Gabriel Fauré, sans parler de la résurrection du *Couronnement de Poppée,* de Monteverdi, ni de la remise à la scène des *Dames de la Halle,* d'Offenbach.

Dès cette époque, Rouché appliquait aux ouvrages lyriques les mêmes principes que ceux — aidé du metteur en scène Durec et des peintres Maxime Dethomas, Jacques Drésa, René Piot — qu'il préconisait pour la mise en valeur des ouvrages dramatiques.

Pour Rouché, qu'il s'agisse de texte ou de musique, la mise en scène, le décor, les costumes, les éclairages sont et doivent être mis au service de l'œuvre.

Une phrase comme celle qui suit est restée (l'est-elle restée?) le credo de tout homme de théâtre digne de ce nom :

« *La mise en scène d'une pièce ne doit ni la déformer ni la parer à l'excès, mais seulement mettre en valeur ses lignes principales et le caractère propre à sa beauté.* »

On peut dire que, durant sa longue carrière, jamais Jacques Rouché ne s'est départi d'aussi sages principes.

*
**

La veille de la guerre de 14, Rouché est nommé Directeur de l'Académie Nationale de Musique et de Danse, poste qu'il ne quittera qu'en 1945, après environ trente ans de gestion administrative et artistique !

Le bilan d'une telle gestion : 77 ouvrages lyriques dont 57 créations, 84 ouvrages chorégraphiques dont 73 créations.

Il ne saurait être question de passer en revue la totalité de ces œuvres — dont on trouvera par ailleurs un tableau chronologique — mais d'examiner, sous l'angle de la mise en scène et de la décoration, les plus caractéristiques d'entre elles.

Non seulement Rouché ne s'écarta jamais des directives énoncées plus haut, mais avec une sorte de flair quasi-infaillible, il effectua presque constamment d'harmonieux mariages entre tempéraments musicaux et tempéraments picturaux.

En cela il s'inscrivait directement dans la ligne d'un Serge de Diaghilew, qui simultanément avec la direction Rouché du Théâtre des Arts, avait apporté la révolution dans le décor de ballet : l'aventure des peintres (Moussinac *dixit*) au théâtre de musique allait commencer.

Cette aventure, Rouché la court avec trois de ses collaborateurs de la première heure : Maxime Dethomas, Jacques Drésa, René Piot.

Après quatre années d'activité ralentie, dès décembre 1919, Dethomas, en collaboration avec le peintre Zuolagua, monte *les Goyescas,* de Granados. Dethomas, dans le dernier acte, évoque puissamment le climat voluptueux des jardins d'Espagne. Avec les décors de *Sylvia,* de Leo Delibes, et de *Cydalise* (1923), de Gabriel Pierné, Dethomas marque sa dilection pour « les paysages lumineux et simples où les verdures se silhouettent avec force et netteté sur un ciel cru » (Léon Moussinac). Par la suite, absorbé par ses fonctions de chef décorateur de l'Opéra, tâche ingrate et obscure où il accomplit un patient travail, Dethomas est contraint de négliger sa propre production. On lui doit néanmoins les décors de *la Tour de feu* (1928), de Sylvio Lazzari, et ceux de deux ballets : *la Princesse Korydwen* (1926), de Paul Lamiraut, et *Impressions de music-hall* (1927), de Gabriel Pierné, ainsi que de très nombreuses maquettes de costumes.

« *Le dessin de Dethomas,* a écrit René Jean, *est à son image, robuste, un peu massif. Presque toujours tracé au fusain, il enferme les figures dans un trait précis et appuyé, d'une volontaire concision. Il y a dans ses œuvres une nostalgie indolente, on pourrait dire qu'il eût pour familiers les personnages de la Comédie italienne...* »

Autant le talent de Dethomas était volontaire, accusé, autant celui de Jacques Drésa (de son vrai nom André Saglio) était fait de grâce sémillante et de sensibilité.

Aussi Drésa fut-il convié par Rouché, en vue de décorer des œuvres telles *Castor et Pollux,* de Rameau, *la Flûte enchantée* (1922), de Mozart, *le Chevalier à la rose* (1927), de Richard Strauss, *Turandot* (1928), de Puccini œuvres dans lesquelles Drésa sut évoquer, tour à tour avec esprit, la pompe maniérée

du XVIII[e] siècle, l'Egypte fantaisiste du même siècle, le rococo viennois et l'orientalisme d'une Chine raffinée.

Drésa était un modeste : « *Le décorateur,* disait-il, *doit toujours se rappeler que sa tâche est de transporter les spectateurs hors du monde qu'ils viennent de quitter...* » Et il ajoutait : « *que si l'on continue à s'intéresser à son décor plus de quelques secondes une fois le rideau levé, c'est qu'il a été au delà, et pour son profit personnel, du devoir unique de faire valoir le drame vivant* ».

L'orientalisme chatoyant et un tantinet barbare d'un René Piot, devait inciter Rouché à lui confier la décoration des *Troyens* (1921), de Berlioz, celles encore de *l'Elektra* (1932), de Richard Strauss, de *la Tragédie de Salomé* (1919), ballet de Florent Schmitt, et de *la Peri* (1921), ballet également, de Paul Dukas, toutes partitions hautes en couleurs qui trouvèrent en René Piot un somptueux et efficace illustrateur.

A ces trois noms vint s'ajouter assez rapidement celui de Valdo-Barbey : « *La sobriété du cadre,* a écrit de lui René Jean, *est la note dominante de ses décors. Le rideau qui entoure chaque scène est toujours d'une couleur sombre. Mais comme la sobriété n'exclut pas la richesse, cette couleur est ponctuée d'or. Par là se résume la volonté de l'artiste et presque son esthétique théâtrale : des vibrations sur un fond neutre... Sur ce fond se meuvent les personnages, couleurs animées qui créent l'harmonie. Pour les vêtir, le peintre lâche la bride à sa fantaisie, emprunte des tonalités claires, mais cela sans que jamais on puisse parler d'éclat fiévreux et de désordre.* »

Après *les Sept chansons* (1920), de Malipiero, Rouché demande à Valdo-Barbey « *de faire grouiller la foule dans l'exotisme d'une ville orientale* » du *Padmavati* (1923), opéra-ballet d'Albert Roussel, tandis que l'année suivante il le chargeait d'entourer *l'Arlequin,* de Max d'Olonne, de ce climat vénitien dont le peintre savait si bien capter le charme.

Par ailleurs, lorsque l'ouvrage s'y prêtait, Jacques Rouché n'hésitait jamais à faire appel aux collaborateurs de Diaghilev. C'est ainsi qu'il accueillit sur la scène de l'Opéra les décors de *Daphnis et Chloé* (Maurice Ravel), du *Martyre de St Sébastien* (Claude Debussy), de *Phoedre* (1923), de Pizetti, signés Léon Bakst, et lui commanda celui du ballet *la Nuit ensorcelée* (1923).

Il en fut de même pour Alexandre Benois, auteur des décors du *Boléro* de Ravel, de *l'Impératrice aux Rochers* (1927), d'*Amphion* (1931), d'Arthur Honegger, spectacles montés par Ida Rubinstein, ainsi que ceux de *Diane de Poitiers* (1934), de Jacques Ibert, pour finalement lui demander de décorer un opéra-bouffe de Rimsky-Korsakov, *le Coq d'or* (1927), qu'il conçut dans le style imagerie populaire russe, dans lequel ce peintre se révélait excellent.

Dans son souci constant d'enrichir le répertoire de chefs-d'œuvre étrangers, Jacques Rouché n'hésita jamais à s'adresser à des peintres de même nationalité que celle des compositeurs. Il montera *Boris Godounov* de cette façon et demandera à

Federowsky d'illustrer cet autre chef-d'œuvre de Moussorgsky qu'est *la Kowantchina* (1923).

Pour un ballet original de Prokofieff, *Sur le Borysthène* (1932), c'est Michel Larionow (costumes de Nathalie Gontcharova) qui introduira sur la scène de l'Opéra certaines audaces décoratives jusqu'alors écartées.

Pour *la Tour de feu,* il fera réaliser, grâce à une projection cinématographique, les vagues qui montent à l'assaut du phare.

Pour le *Don Juan,* de Mozart, il pensera que le décor projeté peut permettre, *sans interruption* aucune, la succession des multiples tableaux de ce « dramma giocoso ». Il en usera de même pour *la Damnation de Faust,* de Berlioz, et redonnera de la sorte à cet oratorio de concert une nouvelle vie scénique.

La scène tournante ? Pourquoi pas ? se dit-il. Il s'en sert opportunément pour *l'Illustre Fragona* (1931), de Raoul Laparra.

La lumière noire ? Il la destine à un ballet de Loïe Fuller.

Quant au « décor construit », il me demande de l'appliquer à l'*Œdipe* (1936), de Georges Enesco, et la critique se plaît à reconnaître que ce drame lyrique s'y prêtait parfaitement.

S'étant attaché Serge Lifar, il inaugure les « Soirées de Ballets ». Ce sont successivement *les Créatures de Prométhée* (1929), dans des décors néo-grecs de Quelvée, puis *Prélude dominical* (1931), de Guy Ropartz, *l'Orchestre en liberté* (1931), de Sauveplane, ballets pour lesquels il requiert le talent de Paul Colin qu'il utilise à nouveau pour *le Cantique des cantiques* (1938), d'Arthur Honegger, pour confier au même artiste les décors et les costumes de la reprise de *l'Enfant et les sortilèges* (1939), de Maurice Ravel.

On peut dire qu'aucun des grands peintres de l'« Ecole de Paris » n'a échappé à la perspicacité de Jacques Rouché.

En effet, dès 1920, Rouché décide de porter à la scène l'ultime ouvrage de Vincent d'Indy, *la Légende de Saint Christophe,* et aussitôt il marie d'Indy à Maurice Denis, lequel conçoit, dans son style de fresquiste, d'admirables décors d'une naïveté savoureuse digne d'un Giotto du XX^e^ siècle.

Pour l'*Antar,* de Gabriel Dupont (1928), œuvre forte au souffle romantique sous-jacent, il trouve en Dufresne, émule du grand Delacroix, le décorateur idéal.

Avec *Salade* (1935), il associe Darius Milhaud et André Derain. Et cela nous vaut un des plus étonnants décors de ballets vus jusqu'à ce jour.

Qui n'a gardé le souvenir de cette toile de fond à horizon surélevé, meublée de collines mauves et grises, agrémentées de petites bourgades blanches, le tout encadré de maisons aux lignes simplifiées, décor ravivé par les taches éclatantes des costumes ? On ne pouvait concevoir, sur la partition burlesque de Milhaud, un contrepoint visuel mieux accordé. En outre, avec son tréteau forain, ses rampes étagées et ses

La Nuit Ensorcelée
Décor de Baskt, Opéra 1923

Le Renard, de Stravinsky
Décor de Larionov, Opéra 1929

La Vie de Polichinelle, de Nabokoff
Décor de Pruna, Opéra 1934

Salade, de Darius Milhaud
Décor de Derain, Opéra 1935

fenêtres praticables, Derain créait un lieu scénique qui favorisait à l'extrême l'exubérante chorégraphie de Lifar.

Avec Fernand Léger et le *David triomphant* (1937), de Rietti, c'est le cubisme qui, sur la scène de l'Opéra, trouve fort à propos droit de cité.

Pruna, avec *les Matelots*, de Georges Auric, chez Diaghilev, fait éclater ses dons de décorateur. Qu'à cela ne tienne, Rouché l'appelle à lui. Il lui fait exécuter les maquettes de *la Vie de Polichinelle* (1934), de Nabokoff, puis ceux du *Roi nu* (1936), de Jean Françaix, puis encore ceux d'*Oriane* (1938), de Florent Schmitt, après lui avoir confié le soin d'encadrer les évocations de l'épopée du *Maximilien*, de Darius Milhaud.

Cherico n'est pas oublié (*Bacchus et Ariane*, de Roussel - 1931), Raoul Dufy non plus (*Frivolant*, de Poueigh - 1922). Bref tous ceux qui ont un nom, qu'ils s'appellent Per Krogh (*le Diable dans le beffroi*, d'Ingelbrecht - 1927), Marie Laurencin (*l'Eventail de Jeanne* - 1929), Bouchène (*Divertissement*, de Tchaïkovsky - 1932), Dignimont (*la Grisi*, de Tomasi - 1935), Guillaume Monin (*Roméo et Juliette*, de Gounod), Daragnès (*Persée et Andromède*, d'Ibert - 1929), Yves Alix (*le Marchand de Venise*, de Reynaldo Hahn - 1935), J. Dupont (*la Chartreuse de Parme*, d'Henri Sauguet - 1939), André Masson (*Médée*, de Darius Milhaud - 1940), y compris les grands professionnels de la tradition : les Mouveau, Allegri, Paquereau et j'en omets, ont eu, grâce à Rouché, l'occasion de s'exprimer sur la scène de l'Opéra.

Si nous avons insisté plus spécialement sur l'aspect figuratif de tous ces spectacles, c'est que la rénovation opérée dans l'art lyrique par Rouché s'est exprimée beaucoup plus dans le décor que dans la mise en scène proprement dite, dont les éléments essentiels demeurent l'interprétation vocale et le jeu des chanteurs.

Accaparé par une besogne administrative écrasante, ne pouvant, dans les spectacles qu'il montait, ne jouer qu'un rôle de superviseur, Jacques Rouché se trouva dans l'obligation de faire appel à un subalterne, régisseur honnête et consciencieux nommé Chéreau qui, hélas ! n'avait pas l'étoffe d'un véritable metteur en scène. Et ce fut ce Chéreau, « Chéreau l'inamovible », qui pendant des dizaines et des dizaines d'années perpétua, avec une touchante persévérance, un style scénique, pseudo-réaliste, issu du Théâtre Libre d'Antoine, style en complet antagonisme avec celui que requiert tout théâtre de musique.

Sans doute, de temps à autre « le patron » s'en mêlait, notamment dans l'*Œdipe*, d'Enesco. Mais son influence se bornait à éviter le pire. Parfois, cependant, il réussissait à imposer un homme de théâtre « hors Maison », et chaque fois — la première avec Dullin pour la *Médée*, de Milhaud, la seconde avec Cocteau, pour l'*Antigone*, d'Honegger — un souffle vivifiant balayait la scène du Palais Garnier. Puis tout retombait dans l'habituel trantran : la révolution de la mise en scène lyrique n'a pas eu lieu...

*
**

En 1914, Rouché avait été nommé Directeur de l'Opéra, la veille d'une guerre. Il y était toujours lors de la déclaration de la nouvelle.

Dans l'intervalle, depuis 1936, par décret, le Directeur de l'Opéra Rouché était devenu également directeur de l'Opéra-Comique et, en 1939, Administrateur général de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux.

Pauvre Opéra-Comique, dans quel état Rouché le trouvait-il à la suite de la navrante gestion Gheusi !

Rouché, donc, accepte la responsabilité de cette seconde scène, tout en conservant son cœur presqu'exclusivement à la « Grande Maison ».

Cependant il demande à André Barsacq les décors du *Bourgeois de Falaise* (1937), de Maurice Thiriet, à Souverbie ceux d'une reprise du *Couronnement de Poppée* (1937), de Monteverdi, à Nora Auric ceux de *l'Esther de Carpentras,* de Darius Milhaud, tandis que pour un ballet du même Milhaud, *la Suite provençale* (1937), il fait exécuter à André Marchand — à ce moment-là au début de sa carrière de peintre — la maquette d'un ravissant et évocateur décor.

1940 : la débâcle, puis l'occupation... Rouché est rappelé à Paris. En toute conscience — et à la demande du Gouvernement — il estime être de son devoir de rester à la tête de ses hautes fonctions.

Ce point de vue peut être l'objet de longues discussions...

Toujours est-il que cette tâche délicate, Rouché l'accomplit dans l'honneur et dans la dignité. Mieux encore. En opposant un barrage aussi ferme que diplomatique à l'envahissement d'ouvrages allemands, il monte ou remonte les ouvrages les plus spécifiquement français. (A l'Opéra : *le Roi d'Ys,* de Lalo, *Pénélope,* de Fauré, *Antigone,* d'Honegger, et des ballets : de Gaubert, *le Chevalier et la Damoiselle,* de Bizet, *Jeux d'enfants, Boléro,* de Ravel, *les Animaux modèles,* de Poulenc, *Suite en blanc,* de Lalo, *Guignol et Pandore,* de Jolivet, *Mirages,* de Sauguet. A l'Opéra-Comique : *Pelléas et Mélisande,* de Debussy, *l'Etoile,* de Chabrier, *Ginevra,* de Marcel Delannoy, et le ballet *Ma Mère l'Oye,* de Ravel.)

De sorte que le bilan des deux scènes subventionnées se chiffre par une vingtaine de « créations » et autant de « reprises ». Sur ces quarante spectacles nouveaux, quatre seulement sont consacrés à des ouvrages allemands : *Palestrina* (1942), d'Hans Pfitzner, *Peer Gynt* et *Joan de Zarissa,* de Werner Egk (à l'Opéra), *Ariane à Naxos* (1942), de Richard Strauss (à l'Opéra-Comique). Quatre ouvrages sur quarante cela ne fait jamais que du 10 %, le taux d'une commission pour l'occupant, taux dérisoire en considération des pressions inlassablement exercées...

Malgré cela, Jacques Rouché fût suspendu de ses fonctions en date du 21 février 1945. A 83 ans, cet homme intègre, cet homme désintéressé, en un mot ce mécène, était en quelque

sorte frappé d'indignité nationale ! Il y eut fort heureusement un jugement rectificatif qui le blanchit totalement et il fut tout aussitôt élevé Administrateur honoraire de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux.

Mais le coup avait été porté, et jamais, jamais Rouché ne s'en releva moralement.

Il fallait, pour sa mémoire, que ces choses soient précisées.

*
**

Donc, de 1941 à 1945, dans des conditions souvent précaires, Jacques Rouché poursuit, dans les deux salles, sa tâche directoriale.

Ses fidèles collaborateurs, les Dethomas, Drésa, Piot, sont morts... D'autres talents se font jour et, selon la ligne de conduite qu'il a toujours adoptée, Rouché fait appel à eux.

Parmi ces artistes, Brianchon conçoit pour *Sylvia* de nouveaux et séduisants décors. Pour *les Animaux modèles* (1942), de Poulenc, il dresse sur la scène de l'Opéra les bâtiments d'une ferme louisquatorzième d'une grande noblesse, avec échappées sur des fondaisons chatoyantes, chargeant Lifar d'y faire évoluer la faune bigarrée des fables de notre grand La Fontaine.

Yves Brayer illustre de grandiose façon un ballet de Egk, *Joan de Zarissa* (1942), nous restituant, à larges coups de brosses, l'atmosphère barbare d'un Moyen Age de violence et de débauche, tandis que le même peintre, pour *l'Amour sorcier,* de de Falla, créait une antre de troglodytes, propice aux évocations magiques.

Puis ce fut Cassandre. Cassandre le grand réformateur du décor peint en trompe-l'œil, dont les décors du *Chevalier et la Damoiselle* (1941), de Ph. Gaubert — la forêt architecturale de l'acte I, la cour du château-fort de l'acte II — resteront parmi les réalisations les plus convaincantes de ce décorateur. Le même Cassandre, pour *Mirages* (1944), de Sauguet, inventa un palais de légende, aux teintes glaciales qui, dès le lever du rideau, créait le climat en parfaite harmonie avec la mystérieuse partition.

Nous retrouvions aussi l'art délicat d'un Dignimont dans son décor de *Guignol et Pandore* (1944), de Jolivet, décor hors d'échelle qui ramenait les ballerines à la dimension de pantins.

Dans le domaine de l'art lyrique, Jean Cocteau, homme protée, encadre son *Antigone* (1943) « vue à vol d'oiseau » (musique d'Honegger) d'un décor frustre, d'une sobriété tragique, tandis que le même Cocteau, metteur en scène, insufflait aux héros de l'action une vie intense.

A l'Opéra-Comique, c'est le peintre Chaplain-Midy auquel Rouché confie l'illustration de la *Ginévra* (1942), de Marcel Delannoy. Cet ouvrage trouva en Chaplain-Midy un commentateur visuel qui, s'inspirant des peintres quattrocentistes, restituait avec esprit l'atmosphère galante du conte de Boccace dont Julien Luchaire avait tiré le livret.

Au même Opéra-Comique, Rouché avec *l'Etoile* (1941)

remettait à l'honneur un des plus authentiques musiciens de France : Emmanuel Chabrier.

Ce fut une réussite spectaculaire totale : décors et costumes spirituels de Dignimont, changements à vue ingénieux et cocasses, interprétation pleine d'aisance et d'allant, exécution musicale impeccable, sous la direction de Roger Désormière.

Il faut dire que la mise en scène avait été confiée par Rouché à Rouché — bien que son nom ne figurât pas sur le programme.

Il semble que Rouché ait voulu avec *l'Etoile* laisser une trace matérielle de toutes les théories qu'il avait échafaudées trente ans auparavant, faire d'elles une démonstration palpable...

L'accueil enthousiaste que cette ultime réalisation de Rouché rencontra, tant auprès de la critique que du public, lui apparut peut-être ce jour-là comme un petit dédommagement à une vie consacrée tout entière à l'art théâtral de son époque.

Sans Rouché, sans sa générosité, sans son désintéressement, sans le labeur forcené auquel il s'est astreint chaque jour, quelle place l'art lyrique — et ses décorateurs — occuperait-il en France ?

On n'ose y penser...

C'est pourquoi à la fin des multiples étapes de ce long voyage au pays des illusions nous tenons à rendre un fervent hommage à un homme qui a maintenu si haut, et en toutes circonstances, le prestige artistique de notre pays.

André Boll.

MISE EN SCÈNE DE "L'ÉTOILE" DE CHABRIER

On a donné samedi 10, à l'Opéra-Comique l'*Etoile* de Chabrier, avec une mise en scène nouvelle que j'avais établie. L'ensemble musical que Désormière avait longtemps travaillé (décors et costumes de Dignimont, ravissants et amusants), a obtenu un réel succès, bien que la base de ma représentation ait ébouriffé au début ces messieurs des générales. J'avais expulsé tout le monde des répétitions.

J'ai réalisé une chose dont j'avais depuis longtemps l'idée et qui est *une de mes dernières pensées sur le théâtre.* C'est de faire un décor vivant, qui suive l'action et joue avec les artistes ! J'avais indiqué ce plan dans de courtes notes de presse, mais personne n'avait bien compris, l'on n'avait peut-être pas lu !

Je veux un décor qui s'agrandisse ou se réduise suivant le nombre des artistes, l'action, son développement scénique et son pathétique ; non pas une série de tableaux, répondant plus à la fantaisie du metteur en scène qu'aux nécessités de l'action scénique, mais un même décor se développant autour de sa propre armature en déploiements variés. Il ne s'agit pas uniquement de changer de lieu, de passer d'un salon dans un jardin : il faut que ce jardin ou ce salon suive l'œuvre pas à pas et vive avec elle.

La scène tournante n'est intéressante que pour faire le tour du propriétaire ! Les paravents de Craig donnent l'illusion de places, de rues, uniquement par la création de volumes, mais tout cela s'applique à la tragédie transposée dans le temps : le reste tient moins au mouvement de l'action qu'à une recherche de réalisme.

J'ai voulu donner un rôle plus expressif au décor d'une comédie extra-bouffe ! Si l'artiste interprète le burlesque du texte, que la musique souligne la farce, les accessoires doivent se mettre de la partie.

Au premier acte, qui est une fête, les maisons du lointain changent de côté, sont surmontées d'affiches (vive le roy) et remplacent les hommes sandwichs ; les becs de gaz s'allument sur les effets musicaux, les boutiques se retournent et constituent un autre décor, on lit au dos « vive le roy, méfiez-vous », c'est-à-dire le texte de la pièce.

Au deuxième acte, un jeune acteur se sauve par un balcon. J'ai fait monter le châssis qui a ensuite, en tournant, montré Lazalé et le balcon tout en haut du théâtre. J'ai enfin divisé les actes en deux ou trois portions d'actes, se suivant bien entendu.

Pour tout ce qui est anecdotique, c'est-à-dire d'un intérêt temporaire, la porte d'un hôtel qui ne sert qu'un instant, qui ne présente plus tard aucune utilité ni par sa présence, ni par son souvenir, j'ai fait venir ces éléments en scène uniquement à l'heure dite et ils sont partis ensuite sur chariot. Lazalé sort des joncs de l'étang. Je l'ai amené sur roulette devant le souffleur, les joncs se sont écartés et le chariot a disparu après. C'est en somme la transposition du *gros plan* du cinéma, mais fait par des moyens de machinerie théâtrale.

Dans le décor simultané des mystères, souvent certaine mansion reste sans action. Alors on éteint l'échafaud ! pourquoi ? Si un escalier est indispensable à l'action, un instant, on le garde jusqu'à la fin de l'acte et, comme il embarrasse, on fait asseoir des héros sur les marches, ce qui est encore plus conventionnel que le fauteuil Louis XIV apporté sur la place publique ! Nous en avons assez des escaliers de Gémier !

J'ai usé de tous les moyens comme de *machinerie,* châssis, trappes, rideaux, chariots, le tout dans une enveloppe de rideaux bleu semés d'étoiles, atmosphère caricatural de l'opéra-bouffe. L'astrologue se promène toujours sur une tour mobile avec lunettes et télescopes. Il y a une pendule qui joue un rôle important, et un bar, l'une est sur le verseau du châssis, l'autre derrière. Le Maire arrive au fond, dans son petit décor, avec la table et... au moment du mariage, etc.

Et comme tout était réussi et que les costumes de Dignimont (heureusement) devaient plaire à tous les goûts, la partie a été gagnée et ils ont été forcés d'applaudir !

Cela nous a ramené quelques mondains (1).

JACQUES ROUCHÉ.

---

(1) Lettre à Lucienne Couvreux-Rouché, 13 avril 1941.

Liste Chronologique des principales créations et reprises montées à l'Académie Nationale de Musique et de Danse sous la direction de Jacques Rouché

(OUVRAGES LYRIQUES)

TITRES	COMPOSITEUR	DECORATEUR	DATE
Mademois. de Nantes	Lully-Charpentier	E.M. Simas	Déc. 1915
Le virtuose de Mazarin	Monteverdi		Janv. 1916
Le chant de la cloche (reprise)	Vincent d'Indy		Janv. 1916
Rebecca	César Franck		Mai 1918
Le retour	Max d'Olonne		Juin 1919
Hélène	Saint-Saens		Juin 1919
Salomé	Mariotte		Juil. 1919
Les Goyescas	Granados	Zuluoga Dethomas	Déc. 1919
La légende de Saint-Christophe	Vincent d'Indy	Maurice Denis	Juin 1920
Antoine et Cléopâtre	Florent Schmitt	Drésa	Juin 1920
Sept chansons	Malipiero	Valdo-Barbey	Juillet 1920
Antar	Gabriel Dupont	Dufresne	Mars 1921
Les Troyens	Hector Berlioz	Piot Cost. Dethomas	Juin 1921
L'heure espagnole (reprise)	Maurice Ravel	André Mare	Déc. 1921
Hérodiade (reprise)	Massenet	G. Mouveau	Déc. 1921
Mégère apprivoisée	Ch. Silver	Paquereau Cost. Dethomas	Janv. 1922
Boris Godounow (reprise)	Moussorgsky		Mars 1922
Falstaff (reprise)	Verdi		Avril 1922
La fille de Roland (reprise)	H. Rabaud	Paquereau	Oct. 1922
Griselidis	Massenet	Legueult et Brianchon	Nov. 1922
La flûte enchantée (reprise)	Mozart	Drésa	Déc. 1922
La Khowantchina (reprise)	Moussorgsky	Federowsky	Avril 1923
Padmavati	A. Roussel	Valdo-Barbey	Juin 1923
Le jardin de paradis	A. Bruneau	Mouveau et Allegri	Oct. 1923
Esclarmonde (reprise)	Massenet	Paquereau Simas et Bailly Cost. Dethomas	Déc. 1923
Les Dieux sont morts	Tournemire	Mouveau et Landrin	Mars 1924
Nerto	Ch.M. Widor	Numa-Chazot	Oct. 1924
L'Arlequin	Max d'Olonne	Valdo-Barbey	Déc. 1924
Marka (reprise)	A. Georges	Cillard	Janv. 1925

TITRES	COMPOSITEUR	DECORATEUR	DATES
Esther	A. Mariotte	Mouveau et Allegri	Mai 1925
La naissance de la lyre	A. Roussel	Legueult et Brianchon	Juil. 1925
Brocéliande	André Bloch		Nov. 1925
L'Ile désenchantée	Henry Février	Guirand de Scevola	Nov. 1925
La Traviata (reprise)	Verdi		Déc. 1926
Le chevalier à la rose	Richard Strauss	Drésa	Fév. 1927
Impératrice aux rochers	Arthur Honegger	A. Benois	Fév. 1927
Naila	Gaubert	Mouveau et Piot	Avril 1927
Le coq d'or	Rimsky-Korsakow	A. Benois	Mai 1927
La tour de feu	Sylvio Lazzari	Dethomas	Janv. 1928
Turandot (reprise)	Puccini	Drésa	Avril 1928
Marouf (reprise)	H. Rabaud	Quelvée	Juin 1928
Le Mas	Canteloube	Mouveau	Avril 1929
Persée et Andromède	J. Ibert	Daragnes	Mai 1929
Salamine	Maurice Emmanuel	Ozema	Juin 1929
La tentation de Saint-Antoine	A. Bruneau	Mouveau	Mai 1930
Virginie	A. Bruneau	Martin	Janv. 1931
L'illustre Fragona	R. Laparra	Mouveau	Fév. 1931
Guercœur	A. Magnard	André Boll	Avril 1931
La vision de Mona	L. Dumas	Darlot	Oct. 1931
La duchesse de Padoue	Le Boucher	Numa	Oct. 1931
Maximilien	Darius-Milhaud	Pruna	Janv. 1932
Elektra	Richard Strauss	R. Piot	Fév. 1932
Un jardin sur l'Oronte	A. Bachelet	R. Piot	Nov. 1932
Le Barbier de Séville (reprise)	Rossini	Ch. Martin	Mai 1933
Vercingétorix	Canteloube	E. Clementel	Juin 1933
Perkain	J. Poueigh	Ramuro Arrue	Janv. 1934
La princesse lointaine	Witkowski	Charlemagne	Mars 1934
Ariane et Barbe-bleue (reprise)	Paul Dukas	Mouveau	Janv. 1935
Le marchand de Venise	Reynaldo-Hahn	Yves Alix	Mars 1935
La Norma (reprise)	Bellini	Klausz	Juin 1935
Pantea	Malipiero	Ventrillon-Horbe	Fév. 1936
Le rouet d'Armor	A. Piriou	André Boll	Mars 1936
Œdipe	Enesco	Klausz	Janv. 1937
Fidélio (reprise)	Beethoven	Klausz	Juin 1937
Samaritaine	Max d'Ollone	Pruna-Klausz	Sept. 1937
L'Aiglon	Honegger-Ibert	O. Rabaud	Déc. 1937
Le vaisseau fantôme (reprise)	Wagner	J. Dupont	Mars 1939
La Chartreuse de Parme	Sauguet	P. Colin	Mai 1939
L'enfant et les sortilèges	Ravel	A. Masson	Mai 1940
Médée	Darius-Milhaud		

(sous l'occupation)

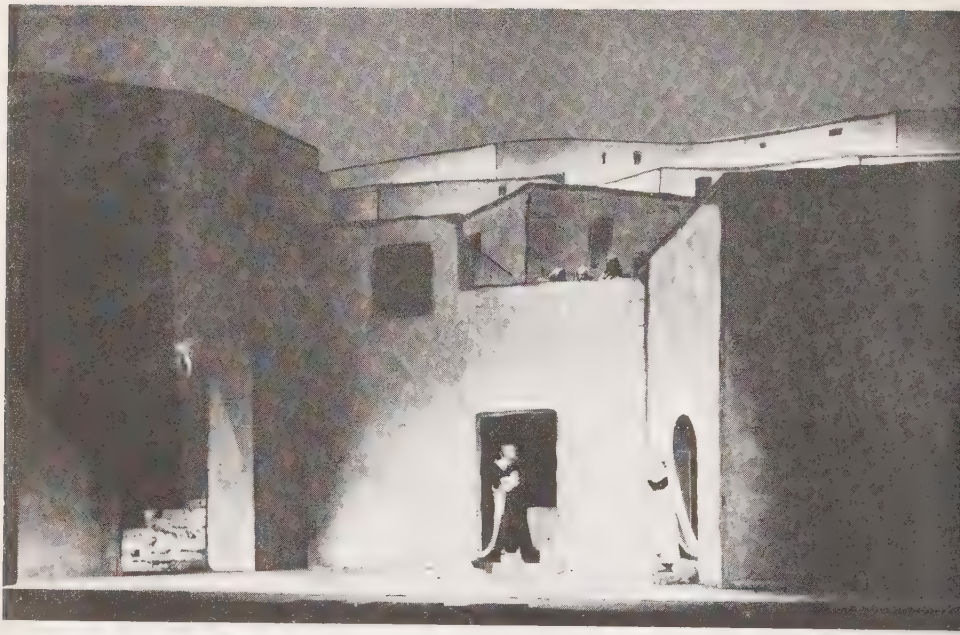
Le Roi d'Ys (reprise)	Lalo	Souverbie	Janv. 1941
Palestrina	Pfitzner	Manhake	Mars 1942
Le Drac	P. et L. Hillemacher	Souverbie	Juin 1942
Antigone	Honegger	Cocteau	Janv. 1943
Pénélope (reprise)	Fauré	Lacaron	Mars 1943
Peer Gynt	Werne Egk	Lavalley	Oct. 1943

(OUVRAGES CHORÉGRAPHIQUES)

TITRE	COMPOSITEUR	DECORATEUR	DATE
Le roman d'Estelle	Musiciens du XIX[e]		Mars 1916
Les abeilles	Strawinsky	Dethomas	Janv. 1917
Adélaïde (reprise)	Ravel	Drésa	Mai 1917
La tragédie de Salomé (reprise)	Fl. Schmitt	R. Piot	Avril 1919
Taglioni chez Musette	Musique romantique		Mai 1920
Maimouna	Grovlez	Dethomas	Avril 1921
Daphnis et Chloé (reprise)	Ravel	Bakst	Juin 1921
La Péri	Paul Dukas	R. Piot	Juin 1921
Petite suite	Cl. Debussy		Mars 1922
Artémise troublée	P. Paray	Bakst	Avril 1922
Frivolant	J. Poueigh	R. Dufy	Mai 1922
Le martyre de Saint-Sébastien (rep.)	Cl. Debussy	Bakst	Juin 1922
Cydalise	Gabriel Pierné	Dethomas	Janv. 1923
Fresques	Ph. Gaubert		Mai 1923
Phœdre	Pizetti	Bakst	Nov. 1923
La nuit ensorcelée	Chopin-Aubert	Bakst	Nov. 1923
Siang-Si	G. Hue	Mouveau-Allegri	Mars 1924
Istar (reprise)	Vincent d'Indy	Bakst	Juil. 1924
Soir de fête	Delibes		Juil. 1925
Les rencontres	J. Ibert	Cost. Dethomas	Nov. 1925
Orphée (mimodrame)	Roger-Ducasse		Juin 1926
La prêtresse Korijdwen	P. Ladmirault	Dethomas	Déc. 1926
Impression de music-hall	G. Pierné	Dethomas	Avril 1927
Le Diable dans le beffroi	Ingelbrecht	Per Kroght	Juin 1927
Les matines d'amour	J. Mazelier	Ernotte	Déc. 1927
Cyrcée	Marc Delmas		Déc. 1927
Boléro (reprise)	Ravel	A. Benois	Nov. 1928
Le baiser de la fée	Strawinsky	A. Benois	Nov. 1928
La princesse Cygne	Rimsky-Korsakow		Nov. 1928
David	H. Sauguet		Déc. 1928
L'éventail de Jeanne	Ravel, Poulenc, Delannoy, Schmitt, Ferroud, Roussel, Milhaud, Ibert, R. Manuel, Auric	Laurencin	Mars 1929
L'écran des jeunes filles	R. Manuel	Drésa	Mai 1929
La valse (reprise)	Ravel	N. Benois	Mai 1929
Créatures de Prométhée	Beethoven	Quelvée	Déc. 1929
Prélude dominical	Guy Ropartz	Paul Colin	Fév. 1931
L'orchestre en liberté	H. Sauveplane	Paul Colin	Fév. 1931
Bacchus et Ariane	A. Roussel	Cherico	Mai 1931

Œdipe, de Georges Enesco
Décor d'André Boll, Opéra 1936

Le Chevalier et la Damoiselle, de Philippe Gaubert
Décor de Cassandre, Opéra 1941



Antigone, d'Honegger
Décor de Jean COCTEAU, Opéra 1943

L'Étoile, de Chabrier
Décor de DIGNIMONT, Opéra-Comique 1941

TITRE	COMPOSITEUR	DECORATEUR	DATE
Amphion	HONEGGER	A. BENOIS	Juin 1931
Le rustre imprudent	M. FOURET	CH. MARTIN	Déc. 1931
Le spectre de la rose (reprise)	WEBER	BAKST	Déc. 1931
Divertissement	TCHAIKOWSKY	BOUCHENE	Juin 1932
Sur le Borysthène	PROKOFIEFF	LARIONOV Cost. GONTCHAROVA	Déc. 1932
Jeunesse	P.O. FERROUD	GODEBSKI	Avril 1933
Roselinde	HIRSCHMANN	CHARLEMAGNE	Nov. 1933
Diane de Poitiers	J. IBERT	A. BENOIS	Avril 1934
Perséphone	STRAWINSKY	A. BARSACQ	Avril 1934
Sémiramis	HONEGGER	YAKOVLOFF	Mai 1934
La vie de Polichinelle	NABOKOFF	PRUNA	Juin 1934
Salade (reprise)	DARIUS-MILHAUD	A. DERAIN	Fév. 1935
Prélude à l'après-midi d'un faune	DEBUSSY		Mars 1935
Images	G. PIERNÉ	A. HELLÉ	Juin 1935
La Grisi	TOMASI	DIGNIMONT	Juin 1935
Icare	SZYFER	LARTHE	Juil. 1935
Le lac des cygnes (reprise)	TCHAIKOWSKY		Janv. 1936
Danses d'Espagne	Divers comp. esp.	LAURA-SANTALMO	Mars 1936
Harnasie	SZYMANOWSKI	I. LORENTOWICZ	Avril 1936
Ileana	MARCEL BERTRAND	MOUVEAU	Mai 1936
Le Roi nu	JEAN-FRANCAIX	PRUNA	Juin 1936
Un baiser pour rien	M. ROSENTHAL	LARTHE	Juin 1936
Promenades dans Rome	SAMUEL-ROUSSEAU	DECARIS	Déc. 1936 Janv. 1937
L'amour trahi	ALBENITZ		
Elvire	SCARLATTI	SIGRIST	Fév. 1937
David triomphant	V. RIETI	F. LÉGER	Mai 1937
Alexandre le Grand	PH. GAUBERT	LARTHE	Juin 1937
Oriane	F. SCHMITT	PRUNA	Janv. 1938
Cantique des cantiques	HONEGGER	PAUL COLIN	Fév. 1938
Fluorescences	(Ballet de LOIE FULLER)		Fév. 1938
Aeneas	A. ROUSSEL	MOULAERT	Avril 1938
Les Santos	TOMASI	A. HELLE	Nov. 1938
La nuit vénitienne	MAURICE THIRIET	S. ROLAND-MANUEL	Mars 1939
Le festin de l'araignée (reprise)	A. ROUSSEL	LEYRITZ	Mai 1939
Entre deux rondes	SAMUEL-ROUSSEAU	M. LANDOWSKI	Avril 1940
	(sous l'occupation)		
La princesse au jardin	GROVLEZ	P. BONY	Juil. 1941
Le chevalier et la demoiselle	PH. GAUBERT	CASSANDRE	Juil. 1941
Jeux d'enfants	BIZET	DRÉSA	Juil. 1941
Boléro (reprise)	RAVEL	LEYRITZ	Déc. 1941
Joan de Zarissa	WERNE EGK	Y. BRAYER	Juil. 1942
Les animaux modèles	POULENC	BRIANCHON	Août 1942
L'amour sorcier	DE FALLA	Y. BRAYER	Janv. 1943
Le jour	M. JAUBERT	J. ERNOTTE	Juin 1943
Suite en blanc	LALO		Juil. 1943
Guignol et Pandore	A. JOLIVET	DIGNIMONT	Avril 1944
Mirages	H. SAUGUET	CASSANDRE	Juil. 1944

Liste Chronologique des principales " Créations " et reprises montées au Théâtre National de l'Opéra-Comique sous l'administration Jacques Rouché

(OUVRAGES LYRIQUES)

TITRE	COMPOSITEUR	DECORATEUR	DATE
L'enlèvement au sérail (reprise)	MOZART	CL. DAUPHIN	Fév. 1937
Nino	A. ROUSSEL	G. PITOEFF	Mars 1937
La chambre bleue	D. LAZARRUS	DIGNIMONT	Mai 1937
Le bourgeois de Falaise	M. THIRIET	A. BARSACQ Cost. A. BAKST	Juin 1937
Le couronnement de Poppée	MONTEVERDI	SOUVERBIE	Déc. 1937
Esther de Carpentras	DARIUS-MILHAUD	NORA-AURIC	Fév. 1938
L'éducation manquée	CHABRIER	LARNAUDIE	Mars 1938
Zadig	J. DUPERRIER	G. BOFA	Juin 1938
La nuit embaumée	HIRSCHMANN	CHARLEMAGNE	Mai 1939
	(*sous l'occupation*)		
Mesdames de la Halle (reprise)	OFFENBACH		Mars 1940
Nela Dooryn	A. MARIOTTE	SOUVERBIE	Oct. 1940
L'Etoile	CHABRIER	DIGNIMONT	Avril 1941
Comme ils s'aiment	A. LAVAGNE	P. COLIN	Mai 1941
Carmosine (reprise)	H. FÉVRIER	LAVALLEY	Juin 1941
La chanson de Paris	F. CASADESSUS		Oct. 1941
Mon oncle Benjamin	F. BOUSQUET	LAVALLEY	Mars 1942
Le rossignol de Saint-Malo	P. LE FLEM	NOURY	Mai 1942
Ginevra	M. DELANNOY	CHAPELAIN-MIDY	Juil. 1942
Ariane à Naxos	R. STRAUSS	LAVALLEY	Avril 1943
Amphitryon 38	M. BERTRAND	G. COCHET	Janv. 1944
La gageure imprévue	H. SAUGUET	J. DUPONT	Juil. 1944
Le directeur de théâtre	MOZART		Déc. 1945

(OUVRAGES CHORÉGRAPHIQUES)

TITRE	COMPOSITEUR	DECORATEUR	DATE
2e *Rhapsodie*	LISZT		Mai 1937
Suite provençale	DARIUS-MILHAUD	A. MARCHAND	Sept. 1937
Le banquet	BELVIANNES	SANDOZ	Juil. 1938
Un jour d'été	J. LELEU	M. LAURENCIN	Mai 1940
	(*sous l'occupation*)		
Le bal vénitien	CL. DELVINCOURT	JANNOT	Mai 1941
La libellule	G. PIERNÉ	LARTHE	Mai 1941
Ma mère l'Oye (rep.)	RAVEL	ERTE	Juin 1942
Kermesse	A. LAVAGNE	R. WILDE	Fév. 1943
Fêtes de jadis	R. STRAUSS	LAVALLEY	Avril 1943
Fantaisie nocturne	A. BACHELET	A. HELLE	Mars 1944

PORTRAITS

par Jacques ROUCHÉ

MAXIME DETHOMAS

Dethomas ne montrait jamais de découragement. Après avoir dit son mot dans la discussion, il cédait sans humeur, quittait la scène de son pas lent et balancé. Sa fuite n'était qu'un moyen de donner à réfléchir sur la solution incomplète ou de marquer son renoncement à une conversion que la connaissance des hommes lui montrait difficile. En face d'un collaborateur pris de colère, il raillait comme s'il voulait rappeler aux autres qu'il n'avait pas ce travers. Il lançait à son interlocuteur une épigramme qu'il rendait innocente par sa transformation en observation générale.

Indulgence, bienveillance, civilité restaient relevées d'élégance et de générosité.

Dethomas aimait le théâtre, non seulement en peintre, pour l'orchestration des couleurs ou l'arrangement des arabesques, mais aussi en technicien de la scène pour les détails d'une science dont le sens lui était naturel. Nous avons travaillé de concert pendant près de vingt ans : au Théâtre des Arts ou à l'Opéra.

Dans l'établissement des décors, des costumes, éclatait un goût d'une sûreté particulière. Son art restait d'une pureté classique, d'une solidité due à un parfait équilibre entre la curiosité et la raison. L'expérience et la culture achevaient de donner à ses avis une merveilleuse sûreté.

Au théâtre, où j'ai fait appel à son concours pour *le Carnaval des Enfants, les Frères Karamazov, le Festin de l'Araignée, les Eléments, Thésée,* son grand succès fut dans un ballet, *les Folies Françaises* ou *les Dominos,* dont Laloy écrivit le scénario. Je commandais de rappeler les masques, les baoutas et les tricornes des fêtes vénitiennes.

Ses réflexions sur des imperfections scéniques m'arrivaient, racontées sans aigreur, avec humour.

« *Les éclairages dansaient hier soir à contretemps, l'effet de lune rayonnait en plein soleil. Ce qui était peut-être comique, mais assez laid. Plusieurs assistants m'ont exprimé leur déception. J'ai excusé de mon mieux votre personnel et ses coupables distractions.* »

. . . . . .

« *J'ai revu le ballet hier soir, il m'a semblé anémique, malgré les deux terribles fleurs dont s'ornait d'une façon bien inharmonique le corsage de l'Etoile. Ah ! ces peintres !* »

Quelquefois une crainte matérielle à propos de l'établissement du programme.

« *Ce pauvre petit ballet qui a pu résister au voisinage des splendeurs de Piot ne va-t-il pas maintenant, dans ce nouvel arrangement du spectacle, recevoir le coup du lapin du glorieux tohubohu de Drésa. N'importe, c'est très bien... et je vous reste bien sincèrement reconnaissant de lui avoir donné son pouvoir d'exister et de plaire.* »

Il me resta fidèle, refusa les propositions que ne manquaient pas de lui adresser de nombreux directeurs. Avec mon assentiment, il fit, dans le Midi de la France, un essai. Pouvais-je opposer un refus à Maeterlinck ? Une mauvaise arrière-pensée me tenait, je l'avoue; Maxime se repentirait de cette excursion. Je ne tardai pas à recevoir ses confidences.

« *Je ne vous étonnerai point en vous disant que tout ne va pas du tout seul; malheureusement, je suis incapable de prendre la chose au tragique. Les décors ont l'air d'être exécutés par un peintre en bâtiment, très vieux, un peu saoûl et tremblottant. Les costumes, je crois, sont faits par la bonne de la femme de l'auteur. Je m'efforce, avec toute la douceur voulue, d'élaguer dans la forêt de mauvais goût, pour faire une route. L'héroïne aura deux costumes sur trois qui seront vraiment impossibles. J'ai tout dit, les choses les plus hardies, exemple : on ne fait plus cela, même au Bal des Quatre Z'arts. Rien n'empêchera qu'elle n'ait les cuisses nues dans un filet, deux assiettes en bronze d'art sur les seins et des fleurs aux oreilles. "Mon mari le veut" répond-elle. Ce n'est sûrement pas vrai. Il ne s'occupe pas du tout de sa pièce, il fume sa pipe au soleil dans un kiosque turc ou essaie de donner le coup de poing dans un ballon avec le boxeur Carpentier. Je crois que j'ai eu tort de dire à une répétition : il serait préférable que la voix du Christ n'ait pas l'accent du Midi, mais l'accent belge.* »

Une représentation des *Dominos* fut demandée à Londres. Assez souffrant à l'époque, je chargeai Dethomas d'accompagner la troupe.

« *Vous avez bien fait d'épargner à votre santé notre existence antihygiénique et nos émotions douloureuses. Le décor venant de Liverpool... à faire frémir... briques et faux marbre ressemblant à de la laine tricotée. Ma maquette consultée quant à la forme, oubliée quant à la couleur.*

« *La Princesse de Polignac a été délicieuse, d'un vrai secours pour moi, m'aidant à mettre l'organisateur à la raison.*

Au lieu de 41 musiciens exigés, celui-ci ne voulait donner qu'un quatuor. »

La collaboration de Maxime Dethomas avait pour moi un double prix par sa qualité, par sa manière affectueuse.

« *Je tiens à vous dire, ce matin, au lendemain des* Dominos, *la reconnaissance que je vous ai. Je vous dois l'utile succès que j'ai eu hier, date importante dans ma carrière d'artiste. Les deux compliments qui m'ont fait le plus plaisir sont ceux qui m'ont affirmé que tout dans ces trois actes était nouveau et français. Ils vous appartiennent un peu.* »

Son mérite dépassait sa renommée. Ses contemporains n'ont pas assez manifesté l'admiration qu'ils ressentaient pour lui. Contre cette injustice, nous avons d'abord le souci de la résistance; mais l'absence d'ennui que Dethomas montrait du moindre contretemps arrêtait notre révolte; notre volonté cédait au charme de son influence et nous rendait complice involontaire de sa philosophie. Aussi fut-il parfois victime de l'élévation d'esprit qui le plaçait hors les événements; il restait d'une éminence au-dessus de ses fonctions. Tout n'était dans sa vie qu'indulgence, bienveillance, civilité relevée d'élégance et de générosité. La pensée du poète semblait lui être dédiée : « *Il avait pour volupté le charme que le ciel attache à la bonté* ».

DRESA

Le pseudonyme de Drésa dissimulait le nom, André Saglio, d'un jeune fonctionnaire des Beaux-Arts, fin lettré, peintre délicat, affable, qu'une indépendance naturelle de caractère rendait un peu distant au premier contact par éducation plutôt que par tempérament. Sensible à la vérité, au point de ne pouvoir tarder à la dire, avec mesure, suivant la tradition d'une grande famille bourgeoise, mais par des répliques légèrement saccadées que lui imposaient ses convictions. Le théâtre est le lieu le plus favorable aux irritations et à leur excuse. Un excès de travail, une suite d'exaltations et d'inquiétudes, émotions affectives ou rationnelles, forcent à une sensibilité outrée et aussi quelques rivalités librement consenties, oubliées aussitôt, dans le succès et la camaraderie, violence et douceur, embrassades et griffes, valent comme accessoires de scène.

Le premier spectacle du Théâtre des Arts découvrit le chef-d'œuvre de Bouhélier, *le Carnaval des Enfants*, drame puissant par le pathétique des situations, par la sincérité de l'expression, dernier souvenir d'une influence naturiste. Nous cherchions un délassement succédant à l'émotion.

Le Sicilien, de Molière, venait d'être donné, sur l'initiative de J.-L. Vaudoyer, dans une réception chez Albert Besnard, et le choix nous en parut heureux, comme fin de spectacle.

Drésa conçut ses maquettes avec l'esprit des fantaisies italiennes où tout est imaginaire.

Le spectacle dépassait la durée normale, finissait en dehors de l'horaire syndical : il fallut, après quelques représentations intégrales, retrouver le temps permis; et cela, au dommage du *Sicilien.* Pris d'émotion, Drésa ne manqua pas de protester :

> « *Pourquoi couper plutôt dans* le Sicilien *que dans* le Carnaval. *Je dois plaider pour Molière, puisqu'il n'est plus du monde où vit Bouhélier.* »

L'année suivante, ce souvenir le tenait encore. Comme nous lui apportions *la Nuit Persane,* de J.-L. Vaudoyer, dès le début de nos conversations il prit ombrage.

> « *Vous me dîtes que cette œuvre ne peut à elle seule faire spectacle et que vous cherchez une autre pièce pour l'accompagner sur l'affiche. Je voudrais que* la Nuit *prît le centre de la soirée... Et puis, n'aurais-je pas à redouter le voisinage des tons violents de René Piot, à craindre que mes harmonies et celles de Vaudoyer paraissent du sucre ? Il nous faut donner un instant de charme, de sourire et d'oubli; la vision d'une comédie irréelle comme un conte des* Mille et Une Nuits, *le fantasque d'une parade de tréteaux à cette broderie d'esprit sur un fond d'observation.* »

Excellente définition de l'œuvre délicate de Vaudoyer.

Dans le Ballet de Ravel, *Ma Mère l'Oye,* Drésa excella. Il put montrer le charme de son pinceau dans chacun de ces contes, *les Entretiens de la Belle et de la Bête, le Petit Poucet, la Princesse Enchantée* et *Laideronnette, impératrice des Pagodes,* en chinoise de Boucher, le loup de velours noir cachant son visage, une tulipe à la main.

En remerciement de lui avoir donné l'occasion d'un succès qu'il estimait important pour lui, il m'envoyait de charmantes variations littéraires sur le théâtre :

> « *Les tranches réalistes de la vie, l'agitation des rues où halètent les automobiles, donnant à tous le désir d'échapper le soir à la laide vérité; de grâce, plus d'ivrogne qui cherche sa bouteille sous le lit d'une morue, plus de boulangers humanitaires, si beaux qu'ils soient. On ne peut pas voir ces gens-là avant de se coucher. Excusez-moi de vous dire ma pensée. Je n'aurais pas été l'ami que je vous suis si profondément, si je ne vous avais pas exprimé mon opinion.* »

RENE PIOT

Drésa et Piot offraient un singulier contraste, dans leur art comme dans leur caractère. Aux légères indications picturales du premier s'opposait la puissance des tons éclatants du second.

Agitation permanente, accès violents d'emportement chez l'un, calme puis exaspération sèche chez l'autre.

René Piot refusa d'abord mes propositions, redoutant l'emprise de la scène qui l'éloignerait de ses tableaux, composés lentement, à loisir, et comme pour sa satisfaction personnelle. Au premier choc, il se cabra, évoqua des théories, des principes.

« Pour les raisons suivantes, je ne pourrai exécuter un décor. Vous connaissez le mot admirable de Léonard : "La peinture est une poésie muette". Nous sommes les arts du silence et de l'immobilité. Quand je conçois une Phèdre, le décor qui la suit n'est que l'exaltation rythmée de son geste, et si son geste bouge, tout le décor se transforme en de nouveaux rythmes qui l'accompagnent.

« Chaque moment du décor n'est que le moment possible d'un seul geste et tout entier il varie à chaque état de la figure. Supposez un seul pli de la Victoire de Samothrace bougeant. Elle ne vole que parce qu'elle est immobile. Ce fut une des erreurs de Wagner de vouloir, dans son ignorance des lois de la Plastique, associer la science de l'Espace à celle du Temps. Comme les Grecs avaient mieux compris les lois respectives de chaque art, en créant le symbole admirable du masque. Chaque masque gardait représentation de l'unité statique pendant qu'autour de cette immuabilité plastique s'enroulait la guirlande du verbe pour parer l'Immobile de toutes ses fluctuations psychologiques. Ainsi chaque art conservait sa loi. Comme j'aimerais, une fois, masquer les figures, éteindre les lumières de la scène. Est-ce au Verbe à allumer les feux ou à l'électricité à imiter le soleil et la lune ? Mais alors que deviendraient les grimaces des cabots ? »

Un matin, je reçus l'aveu de sa défaite :

« Comment voulez-vous que je ne m'intéresse pas à votre théâtre ? Je commence à m'exciter... et bientôt je vous montrerai certaines aquarelles. »

Par une curiosité naturelle qui le forçait à apprendre, à étudier, il avait, dans tous les musées, copié des tableaux pour sa gouverne, il était devenu d'une érudition profonde dans la technique de son art. Lors de ses longs séjours aux environs de Florence, je le priai, puisqu'il séjournait près de Fiesole, de voir, à S. Domenico, Gordon Craig (1), réfugié en Italie, et aussi Gabriele d'Annunzio.

(1) Voir page 313 la lettre de Piot relatant sa visite.

Il s'intéressa d'abord au *Chagrin dans le Palais de Han,* drame de Louis Laloy, d'après un Chinois du XIVe siècle, Ma-Tchen-Yen; puis aux *Fêtes d'Hébé,* de Rameau, et à l'*Idoménée,* de Mozart. Il apportait à ses indications une précision minutieuse :

> *« Ilia et Idomante seuls forment un groupe clair. Idoménée est en bleu très profond, le Grand-Prêtre en noir. Electre entre par le coin de droite, l'arrivée noire du Grand-Prêtre qui équilibre le bleu sombre d'Idoménée dans la partie gauche. Si celui-ci paraissait par le fond, tout l'équilibre des couleurs serait rompu. »*

Il avait souhaité régler les moindres attitudes des artistes et des danseuses. Ces dernières opposaient la paresse de la force de leur incompréhension et manquaient parfois à la seconde représentation, désordre dû à l'oubli plus qu'à la mauvaise volonté. De là des colères affectives de Piot, d'autant plus accentuées qu'il n'était violent que par sensibilité; il courait dans leur loge et l'écho renvoyait ses plaintes accentuées de qualificatifs éclatants.

> *« Je le regrette bien ! J'ai pu agir en colère, mais ces femmes sont de tels veaux qu'il faut bien leur dire quelquefois ce qu'elles sont : le langage que j'ai employé est le seul qu'elles puissent comprendre. Je ne parle naturellement pas de vos petites actrices et de vos agréables danseuses. Mais, vraiment, pour la figuration, on nous fournit des excréments !... Je vous écris du théâtre en hâte, révolté du bruit qu'on fait dans les coulisses. Dullin s'en plaignait. Les machinistes se disputaient, les régisseurs passaient, les artistes causaient, entre eux, sans gêne, notre ami, l'incapable Z, crétin innommable, répondait qu'il était irresponsable.*
>
> *« Ce n'est pas nervosité chez moi, mais passion pour votre œuvre; j'ai la sotte manie de me donner passionnément à tout ce que je fais. »*

Et le lendemain, ayant retrouvé sa douceur, son génie de l'enseignement, il recommençait à rappeler, avant leur entrée en scène, à ces malheureuses, toujours passives, des gestes admirables qu'elles étaient incapables de réaliser, le tout enveloppé d'aperçus les plus élevés sur l'art, interdits à leur absence de culture; ainsi, périodiquement, elles commettaient les mêmes oublis et René Piot reprenait ses impatiences et ses raccords d'éducation.

SAINT-PAUL-ROUX

Saint-Pol-Roux, le Magnifique, lors de notre première rencontre, ne donnait pas encore l'apparence du Solitaire à barbe blanche qu'il souhaitait rester en image pour la postérité, et venait d'abandonner un déguisement inventé

à son arrivée en Bretagne, avec une richesse d'imagination digne de Marseille, sa ville natale : cheveux à larges tresses, moustaches à l'impériale, gilet aux broderies de Quimper, molletières de Tarascon. Tout était plein d'artifice, sauf l'intelligente pureté des yeux, la beauté du visage; réminiscence certaine d'une aïeule. Dans le privé, il renonçait à ces images qui donnaient à Gourmont de l'énervement, ne « s'ouraganait » pas, ne montrait aucun rire « insurséable ». A table, la carafe cessait d'être « la mamelle de cristal ». Purement littéraire restait le jeu, auquel certains amis s'étaient amusés à prendre part. Paul Valéry, sensible à l'envoi de poèmes, remerciant des Féeries Intérieures « *si faites pour envahir toutes chambres mentales et violer les seuils obscurs du virtuel* ».

Le Magnifique avait fini de découvrir la Vérité du Monde, près de Camaret, « Pierre, dans le Vent, sous la Lyre ».

Le 19 février 1911, Paul-Pierre, dit Saint-Pol, âgé alors d'une quarantaine d'années, entrait dans mon Cabinet pour établir la mise en scène de *la Dame à la Faulx*, sa grande œuvre dramatique que je voulais représenter au Théâtre des Arts. J'avais reçu la veille ce billet :

« *Entendu. A demain, dimanche, vers dix heures et demie.*

« *Votre affectueux Radium.*

S.-P.-R. »

A tous points de vue, *la Dame à la Faulx* m'attirait, qu'elle fut un chef-d'œuvre ou la substance d'un chef-d'œuvre brisé par la grandiloquence, nécessité seconde chez l'auteur.

Le Solitaire songeait à fonder le Théâtre des Poètes et sa compagnie était heureuse avec Gabriele d'Annunzio, Paul Claudel, Maeterlinck. Comme nous, il attribuait aux marionnettes la mission de distraction que les poupées conservent vis-à-vis des enfants, et il expliquait ainsi sa pensée :

> « *L'homme fit passer son œuvre dans la poupée et celle-ci connut le battement intérieur. Bientôt l'homme imita la marionnette qui l'avait imité et après avoir pénétré sa marionnette, l'homme en sortit sous les traits de ce comédien, qui n'est bientôt que le fondé de vouloir du poète; si bien que c'est le poète lui-même qui agit et s'exprime. Du personnage matériel au personnage spirituel, le progrès va nous conduire du santon grossier au prodige futur de l'humanité transfigurée d'avoir déserté le jeu du cirque pour l'enseignement des cimes.* »

D'autre part, en considérant le théâtre comme l'art des centralisations, Saint-Pol-Roux paraissait venir à nous pour la recherche du décor simplifié.

Par malheur, le passage de la théorie à la pratique était malaisé chez le Magnifique, plus inhabile encore à discipliner sa vision que son lyrisme. Sur la première page du manuscrit, on lisait : *A La Hardie qui, la première, incarnera ma tragique Dame, cette œuvre est dédiée précisément.* C'était désigner Sarah. L'illustre tragédienne manqua de hardiesse : Jules Claretie encore davantage. « *Plus tard,* écrit Théophile Briant dans une étude vivante et subtile, *le drame fut présenté, sans plus de succès à Jacques Rouché, alors Directeur du Théâtre des Arts* ». Tel n'était pas le cas. Les lettres de Saint-Pol-Roux justifient à la fois mon désir de représenter son œuvre et l'impossibilité où l'auteur m'a mis, par un excès d'ingénuité trop voisine de son génie, de réaliser mon dessein.

Par l'entremise de Léon Frapié, nos pourparlers commencent en décembre 1910. Le poète souhaite d'abord revoir son manuscrit.

> « *Ma pensée est uniquement orientée,* m'indique sa première lettre, *vers votre généreuse hospitalité... c'est pour en être digne tout à fait que je m'attarde et je vous prie de m'attendre jusqu'à Noël, plutôt vers le Jour de l'An.* ».

En juillet, il n'avait pas encore terminé les retouches destinées

> « *à intensifier l'effet, enlever le caractère exclusivement universitaire inutilement dangereux, trouver enfin une expression plus humaine. Comme accompagnateur musical au défaut de Gabriel Dupont, Claude Debussy ou Paul Dukas; Sergine est seule capable de tenir le personnage de la Dame et d'exalter avec de Max le dernier acte. Desvallières, décorateur à la ligne pure, mettra le halo pathétique de l'au-delà indispensable.* »

Restait la réalisation. Sur ce sujet, jusqu'en octobre 1911, d'incessantes explications m'arrivent :

> « *Décor essentiellement idéo-réaliste. Un Gustave Moreau fécondé par un Jordaens et signé par un Chavannes. Bref : une joue de jeune fille aux yeux bleus qui respirait un lys en mangeant des cerises. Ton de la chair fraîche, parfum de la joue avec, sur le tout, la pluie harmonieuse du carillon lointain...* » « *Pour le chemin de ronde crênelé, une passerelle praticable en fer léger qui descendra des hauteurs sur deux poutres verticales fixées au fond des coulisses. Le tableau achevé, elle remontera dans les frises jusqu'à la représentation suivante. Espérons que ces représentations dépasseront le chiffre de trois cents... Personnages des Heures : deux ou trois heures du jour tomberont à la lutte de la fin du tableau, sous forme de mannequins légers... La salle du deuxième décor n'aura que trois mètres de haut, afin que la partie supé-*

rieure et extérieure du manoir ne soit pas cachée par la frise. Peut-être tenterez-vous des travaux aux fins que le rideau de fer remonte plus haut dans un caisson de maçonnerie rajouté sur le faîte du théâtre ?... Les cavales ? Question grave, mais facile à résoudre. Elles sont trois, car elles suivent le ton de l'état du personnage qui les monte : blanche, pie et noire, on n'en mettra qu'une. D'abord blanche, elle deviendra pie en trois minutes par un maquillage au bouchon brûlé; enfin si noire qu'on ne la verra pas, puisque la scène se passera dans la nuit. Une tête en carton de cavale noire pointera de la coulisse... L'écurie ? A Camaret certains de mes voisins laissent les chevaux dehors, attachés à un anneau fixé au mur de la maison. Faites comme chez nous : la rue de Cheroy longe le Théâtre des Arts. »

Je projetais de tenter une présentation synthétique, mais cet idéo-réalisme me permit de comprendre que la scène du Théâtre des Arts restait, par son exiguïté, contraire à la magnificence de *la Dame à la Faulx*.

La dernière lettre de Saint-Pol-Roux se terminait ainsi :

« Excusez tant de bavardage, mais peut-être est-ce en frottant nos idées réciproques que la perfection se manifestera autant que possible. Le poète peut aider à quelque chose. Les enfants n'ont-ils pas quelquefois raison ? »

C'est sur ces lignes de moindre lyrisme que s'éteignit doucement notre courtoise conversation.

TRISTAN BERNARD

Certains amis me reprochaient de donner au Théâtre des Arts trop d'œuvres sévères; de grâce : une comédie très gaie. Je songe à Tristan Bernard; le bruit court qu'il souhaite une direction de théâtre pour représenter une série de ses fantaisies inédites.

« Le métier d'auteur m'intéresse peu, me répond Tristan à mon grand étonnement. *Toutefois, j'ai deux ou trois adaptations assez coûteuses à monter, que je préfère ne pas réserver pour mon exploitation personnelle. Je vous propose une traduction d'« Hamlet », à laquelle je travaille depuis huit mois. Cette idée m'est venue en faisant répéter à mon fils Raymond le rôle qu'il a joué avec succès à la cité Saint-Martin. Je voudrais écrire une adaptation aussi claire que possible en substituant à la longue phrase anglaise des phrases courtes et nettes qui passent la rampe.*

« Décor de Dethomas, Janvier dans Polonius, Sergine dans la Reine, Raymond Bernard dans Hamlet. Voilà pour vous un double succès d'art et d'argent. »

Mes conseillers restent troublés.

Trois ans plus tard, l'ami charmant qu'était Tristan me faisait porter ce mot :

« L'autre jour, spontanément, j'avais écrit à quelqu'un d'influent au Ministère pour lui exprimer, à l'égard de votre nomination probable à l'Opéra, les simples vœux d'un écrivain et d'un ami de l'Art. Si je vous révèle ce détail, ce n'est pas, vous le pensez bien, pour me targuer d'une intervention qui était loin d'être toute-puissante, mais seulement pour attester la sincérité de ma présente satisfaction. »

G. BERNARD SHAW

A mon regret, je n'ai jamais pu rencontrer Bernard Shaw.

M. Hamon, qui, vers 1910, professait au Collège des Sciences Sociales de Paris, et Mme Hamon mettaient une ardeur difficilement contenue aussi bien à traduire ses œuvres, qu'à défendre ses intérêts en France. Ils habitaient Port-Blanc, dans le département des Côtes-du-Nord. Intentions, interprétations, exigences nées d'un débordement d'humour de l'auteur dramatique irlandais m'arrivaient par leur intermédiaire, toujours adoucies par des amortissements, précédées parfois de sollicitations discrètes.

Pour la publication dans la Grande Revue du *Manuel du Révolutionnaire*, de *l'Homme Aimé des Femmes*, la discussion ne portait que sur les honoraires : en réalité sur une sauvegarde d'amour-propre. De ce fait elle resta courte.

Au théâtre, l'affaire devenait complexe : l'auteur défendait sa gloire, ses intérêts et particulièrement ses manies; il avait du public parisien une idée essentiellement anglaise. Le spectateur devait réagir comme celui de Londres, les produits Shaw exigeaient la même forme publicitaire que ceux des savonniers d'outre-Manche.

16 *mars* 1912

« Cher Monsieur Rouché,

. . . . . .

« Un jour, un interviewer disait à Bernard Shaw : "Maintenant que vos pièces ont du succès et que votre théâtre s'est imposé, vous allez cesser la réclame que vous faisiez." Shaw, en riant, lui répliqua : "Le savon Pears est de première qualité; la marque est imposée, n'est-ce pas ? Eh bien, est-ce que la maison Pears cesse sa réclame ? Au contraire, elle l'augmente sans cesse. Et vous voudriez que moi je fasse autrement ? Non, non, plus j'aurais de succès, plus je ferai de la réclame pour l'accroître."

HAMON. »

23 *mars* 1912

. . . . . .

« Dans une lettre de Bernard Shaw, de 1908, *que je relisais hier, il nous disait qu'il ne conseillait pas de jouer* l'Homme

et le Surhomme *en France maintenant, parce que le public serait si intensément intéressé par cette pièce qu'il ne voudrait plus entendre ses pièces précédentes, et que, par suite, il valait mieux jouer ses "Pièces déplaisantes" et ses "Pièces pour Puritains".*

HAMON. »

Bernard Shaw s'arrêtait, avec une inconsciente sincérité, sur sa comédie *le Héros et le Soldat,* annoncée déjà à l'Odéon, dans le programme de la saison 1911. Il comprenait lentement combien mes relations avec Antoine commandaient à ma décision une élégance particulière. Je préférai *la Profession de Mme Warren.* Représentée en 1912, elle obtint un grand succès : quatre-vingt-trois représentations.

J'avais reçu une explication détaillée de *la Profession de Mme Warren.*

« *Dans* la Profession de Mme Warren, *j'ai été droit à ce fait que, comme le dit Mme Warren, "le seul moyen qu'a une femme de pourvoir décemment à son bien-être, c'est de plaire à quelque homme suffisamment riche pour qu'il puisse se montrer bon vis-à-vis d'elle". Actuellement, non seulement nous condamnons les femmes, à cause de leur sexe même, à s'attacher, soit licitement, soit illicitement, aux "gagneurs de pain", et cela sous peine de dures privations et désavantages; mais encore nous avons de grandes classes d'hommes prostitués, par exemple les dramatiques et les journalistes dont moi-même je fais partie, sans parler des légions d'avocats, de médecins, de pasteurs et de politiciens. Ils emploient journellement leurs facultés les plus hautes à exprimer le contraire de leurs sentiments réels, un péché en comparaison duquel celui de la femme, qui vend pour quelques heures l'usage de son corps, est trop véniel pour qu'il soit digne d'en parler. En effet, dans la société moderne, les hommes riches sans convictions sont bien plus dangereux que les pauvres femmes sans chasteté.* »

Après l'heureux résultat de Mme Warren, me faisait écrire Shaw, « ce qu'il faut à M. Rouché, c'est d'être aussi shawien que possible et l'*Homme et le Surhomme* est la plus shawienne de toutes mes pièces ». Suivaient des recommandations minutieuses sur la distribution : attention, Ramsden un vrai vieillard du type pompeux et pas un jeune acteur déguisé au moyen d'une tête chauve.

En réalité, l'anxiété de B. Shaw venait d'un mauvais souvenir : sa discussion avec un de mes prédécesseurs au Théâtre des Arts, qui avait monté son œuvre *Candida,* en 1908. Hamon se plaignait que « du Shaw » n'ait pas été réalisé tel que Shaw l'avait conçu, sans l'édulcorer. Et il en profitait pour me rappeler, dans tous ses détails, cette amère pilule que l'auteur fit alors avaler au directeur, à ce propos. « Je ne veux pas, ajoutait-il, vous priver d'en goûter l'humour ».

« ... En somme, au sujet de Candida, *nous nous en sommes assez bien tirés. Cette production a été évidemment un outrage artistique, mais Paris ne le sait pas et le résultat a été une sorte de "succès d'énigme". Vous vous êtes donné une peine énorme, et vous avez été sincèrement anxieux d'avoir un réel succès. Je ne vous en suis pas moins reconnaissant bien que la presque totalité de vos efforts ait été dans la mauvaise direction. Vous croyez m'admirer, mais en réalité vous avez honte de moi; et vous êtes assez innocent pour vous imaginer que ce dont vous avez honte, c'est de toute la folie de Hamon.*

. . . . . .

« Pour commencer, vous avez fait une version de contrebande de Candida, *qui, en certains points, était soignée, adroite, élégante et d'une élocution facile. Mais l'effet général était une horrible dilution, du Shaw à l'eau de Cologne. Il y avait dedans des choses terribles — par exemple, de ces délicatesses de snob, qui changeaient la brosse à récurer de Candida en une brosse à cirer et autres trivialités littéraires d'amateur, telle que celle de faire modeler le langage de tous mes personnages, y compris même Burgess, sur Lamartine et d'user de formes littéraires au lieu de formes familières. Pour ceci seul, vous méritez d'être noyé.*

. . . . . .

« Vous avez imprimé dans votre programme, à la page 9, un compte rendu de l'histoire de Candida *si inexact, que pour cela vous méritez d'être guillotiné en 13 ou 14 morceaux. Les deux premières lignes, je peux encore les pardonner : elles ont été évidemment écrites par quelqu'un qui adore Sergine. Quant au second paragraphe, il fait un gâchis désespéré des faits réels de la pièce. Quant au troisième, je ne trouve pas de mots appropriés. Votre cas est désespéré, et vous êtes né pour être agent de change ou marchand de chiffons. Vous vouliez persuader à votre public que Candida n'était pas ce qu'elle est réellement, mais ce que vous, Philistin voluptueux, auriez voulu qu'elle fût. Je me demande maintenant, je vous le demande à vous-même, je le demande à l'univers, où vous êtes né, quelle sorte de vie vous avez menée, pour que vous commettiez toutes ces infâmies sans la moindre honte — même avec une sorte de conviction aimable que vous me rendiez un grand service en me sauvant de moi-même. »*

Je n'ai reçu de Bernard Shaw qu'une seule lettre directe autographe, d'une écriture petite, condensée, rectiligne, très appliquée, certains mots ornementés d'un trait précis, tracé comme avec un tire-ligne.

10, *Adelphi Terrace W.C.*
Londres
19*th May* 1912

« Mon cher Monsieur Rouché,

« Un journal illustré, le "Bystander", veut éditer son prochain numéro à Paris. Nouveauté assez idiot, mais pardonable. Le directeur, Mr. Virran Carter, me prie de faciliter l'assistance de M. Norman Morrow, homme de pinceau et jubgle, feuilletoniste theatrale au Théâtre des Arts, lundi 27 mai, pour faire compte rendu illustré de la Profession de Madame Warren.

« Voulez-vous ajouter aux services que vous m'avez rendus, et dont je suis très sensible, en trouvant deux places pour ces malheureux.

« Quelque jour nous nous rencontrons à Londres ou à Paris, si vous voulez m'accorder ce plaisir. Comme vous voyez, j'écris en Français avec beaucoup de gêne et dans un style presque classique. Mais croyez-moi, mes sentiments sont très cordiales avec vous, et je voudrais bien les exprimer par une bonne poignée de main.

« Very sincerely yours.
G. Bernard Shaw. »

LOUIS LALOY

On l'appelait « Le Chinois ». Ce surnom, Louis Laloy l'avait accueilli avec complaisance et prenait plaisir à le répandre. Le jeu des lunettes, le regard de timidité et d'assurance conjuguées facilitaient une ressemblance avec les Asiatiques. Sa main glissait doucement sur votre table, son portrait en mandarin, tant sa complexion subtile, remplie d'ombres et de lumières, lui paraissait digne d'être ainsi naturalisée : inquiétude, hardiesse, conviction, dilettantisme, indépendance d'esprit naturelle, déguisée ou accentuée suivant la fantaisie du jour.

Des étudiants venus de Changhaï lui avaient fait découvrir les disciplines de leur pays, la politique et même la cuisine. Brusquement, Laloy devenait Céleste. Il traduisait poèmes, œuvres théâtrales, discours, dissertations philosophiques ou culinaires. Tout était à la Chine. Si nous lui proposions une coupure utilitaire dans son adaptation *le Palais de Han*, que le Théâtre des Arts représentait, sa réponse évoquait l'ombre de l'auteur : « Ma-Tchou-Yuen m'est apparu cette nuit, il s'oppose au projet des Européens.»

Ces jeunes républicains avaient apporté, dans la maison de Bellevue, le nid d'hirondelles authentique, l'œuf de cent ans et aussi quelques pipes qui, entre deux préceptes du taoïsme, inspirèrent à leur hôte de subtiles variations littéraires sur la « Fumée ». L'accueil de Laloy, de Mme Laloy était particulièrement attirant pour leurs amis. Atmosphère familiale : un fils élégant d'esprit, deux jeunes filles de franche gaîté, qui songeaient déjà à se marier au hasard heureux des nationalités. Les invités s'empressaient à connaître la fameuse pipe. Dans une chambre demi-close, allongé sur un sofa, la tête soutenue par un support en bois, le maître de la maison se réjouissait de donner une démonstration, modelait voluptueusement entre ses doigts la boulette d'opium, l'introduisait dans la rondelle, appuyait longuement sa bouche sur l'ouverture, tirait une bouffée et

offrait, le moment même, à une dame de l'assistance de continuer l'essai. Souvent cette curieuse perdait son zèle à l'initiation, hésitait à poser ses lèvres sur cette fente impersonnelle, cherchait une excuse à son renoncement en sollicitant l'adresse du cuisinier chinois dont on lui avait vanté la veille les mérites incomparables. « C'est autour de quelques nids d'hirondelles que nous causerons le mieux », répétait sans cesse Louis Laloy. Ainsi le restaurateur qui tenait commerce aux environs de l'Odéon, devint achalandé. Dans un bol individuel, une série de mets imprévus étaient présentés sur un fond de riz, faisant office de pain continu et ces grains gardaient un souvenir onctueux de chaque service, ajoutaient au dessert succulent des fruits du Lechté l'étrange résumé des saveurs antérieures.

Victimes de cet engagement, nous faisions venir pour un déjeuner un poisson, savamment préparé, recouvert d'une sauce qui a le pouvoir d'imiter la laque. Gabriele d'Annunzio exulte de joie : « Délicieux, amusant, quelle merveille ! » Debussy, perdant toute mesure, rejette la peau, les petites arêtes : « Que donnerais-je pour une sole meunière ! » Sa femme l'excuse : « Claude Debussy n'est pas curieux de cuisine ». Elle ne parlait de son mari, même en sa présence, qu'à la troisième personne.

Cependant l'embarras de Laloy s'aggravait chaque jour. Tout nouveau venu lui demandait : « Vous connaissez très bien la Chine ? » Sa réponse était un spirituel détour : « J'ai beaucoup voyagé ! » Une mission s'imposa pour lui permettre d'aller en Orient. Ce fut l'Aventure. Rêveries monotones en compagnie des amis de Changhaï, réceptions décevantes dans les grandes familles de Pékin. Halte de quarante-huit heures à Moscou où le voyageur subit un enchantement nouveau qui tua le mandarin.

Louis Laloy avait sur tout sujet des lumières qui faisaient exception. Lettres, sciences, philosophie hellénique, esthétique musicale, partout il excelle. Erudition de savant. Sensibilité d'artiste. Agrégé des lettres, instruit des théories d'analyse supérieure et des formules du calcul infinitésimal. Ecole Normale. Ecole des Hautes Etudes. Cours de musique de la Schola ! Mais un pouvoir surnaturel le condamne à une dispersion indolente de ses qualités. La facilité de ses distractions l'accable. A l'orchestre de la Schola, il joue sa partie de violoncelle aux côtés d'une charmante élève de composition, son instrument soupire des notes que Vincent d'Indy n'excuse pas. Les documents d'une conférence se perdent dans un train de Bellevue quand ce n'est pas la thèse d'un candidat en Sorbonne. Partout, gardien complaisant de son évasion, Laloy promène la splendeur de la

fantaisie, jongle, à notre grande joie, avec ses dons, mais, pour son malheur, l'inattention assure irrégulièrement le succès de ses tours. L'horaire de sa vie se concilie vaguement avec celui de sa présence. Au Secrétariat général de l'Opéra, grâce à une philosophie née de la supériorité, les incidents lui paraissent secondaires. Il désarme par une seule phrase : « Mais oui, monsieur... seulement dans huit jours personne n'en parlera plus ». Lorsqu'aux répétitions, assis dans un fauteuil, tête baissée, les mains repliées sur les genoux remontés, il écoute partiellement, le régisseur survient, désespéré : dans la note de presse, le changement de spectacle, connu de toute la maison depuis le matin, n'était pas mentionné, ou la distribution des rôles incomplète, cause de vacarme chez les artistes. « Mais oui, monsieur... seulement dans huit jours... ». Son détachement lui enlevait, au théâtre, l'autorité que sa personnalité aurait dû imposer.

Sans doute l'irritation contre cette injustice du sort conseillait-elle à Louis Laloy de se laisser parfois attribuer une influence assez générale pour n'être pas précisée, de sourire avec condescendance à celui qui lui en faisait l'octroi; de commencer ses phrases par « nous », de s'oublier jusqu'à dire à ma femme, un soir de répétition générale : « Nous vous donnons, Madame, un très beau spectacle ». Dans les couloirs, l'abonné, trop porté à la critique, n'obtenait, en guise d'explication contradictoire, qu'un mouvement d'épaules, un geste des bras, dont le sens imprécis et la forme ironique prêtaient à tout consentement. Ses conseils, lorsqu'ils étaient nés d'une solitude nocturne, restaient précieux, comme ses actes, intelligemment indécis. Dans un travail d'érudition, le savant donne à ses références des cotes erronées.

Les avis de Louis Laloy étonnaient quelquefois, peut-être le surprenaient-ils aussi lui-même, après réflexion. Leur fragilité conduisait à une boutade supplétive. Lançait-il, dans sa critique inattendue, dans laquelle nous protestions : « De vos raisons une seule me suffit : l'auteur est de vos amis... ». « A. Caplet est un jeune musicien qui a aidé, je crois, Debussy à rédiger une réduction au piano du *Martyre de Saint Sébastien*. Que son rôle en soit arrêté là, point n'est besoin, pour s'en persuader, d'examiner les manuscrits, il suffit d'avoir entendu sa musique. »

« Sitôt votre lettre reçue, je n'ai fait qu'un bond jusqu'à l'imprimerie, pour édulcorer d'un morceau de sucre mon appréciation sur Mlle X... Soyez assuré d'ailleurs qu'elle ne sera pas mécontente d'un article où ses rivales sont très mal traitées. »

Louis Laloy fut un grand écrivain. Sa timidité l'embarrassait parfois dans une chaire et le forçait, dans un salon, de rester un homme à réplique, doux ou violent, irrémédiablement absent. Et cependant, dans toute assemblée, on cherchait sa silhouette, son chapeau haut de forme, semi-claque, à l'exclusion de toute mode, recouvert de tissu noir et mat, qui n'était ni de jour, ni du soir, ni de fête, ni de deuil. On attendait sa rencontre, ses politesses d'usage, la qualité de son entretien, les jours où il cessait d'être Laloy pour devenir celui qu'il aurait dû être toujours. Sa place restait inférieure à son mérite. Ce fut grande injustice. « Mais oui, monsieur... Monsieur Laloy... seulement on en parlera encore pendant plusieurs années. »

NIJINSKY

Pendant les quelque cent ans qui ont précédé l'arrivée à Paris de Diaghilev, le premier danseur semblait avoir comme mission d'honorer d'abord les règles du métier, de danser surtout en technicien. La danseuse-étoile conservait une éclatante suprématie, et c'était dans l'ordre : les mœurs, le caractère absolu du ballet l'imposaient. L'amateur d'opéra, très averti de la grammaire de l'art, s'intéressait à surveiller la qualité d'exécution, se trouvait particulièrement disposé à l'examen de positions régulières, de jambes élégantes et agiles, de bras gracieusement arrondis, lorsque son admiration se portait sur les Variations d'une jeune femme. Homme de salon, enclin à toute curiosité voluptueuse, par tempérament, par esprit d'époque, il restait indifférent à l'apparence du corps masculin.

Serge de Diaghilev, en donnant ses nouveaux ballets, transforme brusquement la tendance traditionnelle. Il présente un artiste complet, un danseur libéré : Nijinsky. Révélation prodigieuse. La technique cède à l'esthétique, les jambes à la pensée, les attitudes à l'esprit; l'épisode chorégraphique éclate hors de sa gaine, le ballet passe du divertissement supérieur d'école au drame scénique dansé. L'homme reprend une place légitime. Le spectateur est inconsciemment arraché à son préjugé.

Danseur de génie, artiste d'exception, ce nouveau dieu de la danse renouvelle, pour la joie du plus grand nombre, un art seulement accessible jusqu'alors à quelques connaisseurs. Aucun d'entre eux, devant cette interprétation, n'a le désir d'analyser ses gestes émouvants en leur donnant des appellations orthodoxes.

Danse, chorégraphie, saltation, quel est le véritable

domaine de Nijinsky ? Sans doute, lui-même. Au théâtre, il avait la valeur d'une entité, d'une âme. Son corps ne restait qu'apparence ou motif. Le secret de l'enchantement apporté résidait en une puissance d'émotion universelle. Le message reçu dépassait le rythme de la chorégraphie, l'emprise du drame entraînait dans un univers autre que visuel, et tenait sa qualité même d'une puissance surnaturelle, plus esthétique que plastique presque occulte.

Dans *le Spectre de la Rose,* de J.-L. Vaudoyer, entrer en scène par la croisée n'était pas obéir au romantisme féerique du livret : son apparition trouvait un accord avec sa transformation irréelle. Il ne tournait autour de la jeune fille endormie ni en homme, ni en danseur, mais en véritable reflet de son rêve. Le départ dans la nuit n'avait pas l'allure d'un saut naturel, mais d'un bond dans l'espace et nul ne pouvait admettre la retombée matérielle en coulisse dans les bras solides d'un régisseur.

Le nègre gris de *Shéhérazade* transformait, dès sa venue, l'action en un drame puissant, sauvage, qui, sans cette présence, aurait pu apparaître comme un simple épisode de sérail.

Dans *l'Après-midi d'un Faune,* il n'y avait ni féerie ni exotisme, mais une angoisse intérieure subtile, orphique, dans le style de la tragédie antique. Les gestes imités des peintures anciennes auraient risqué d'éveiller l'ironie sans cette communication de spiritualité.

Lorsque le vendeur de pantins, dans *Petrouchka,* remettait le polichinelle en boutique, Nijinsky avait une magie particulière à identifier son corps avec cette loque. Il donnait l'impression de perdre son âme et le spectateur inspiré conservait le rêve de l'avoir recueillie.

SOUVENIRS SUR DEBUSSY

Dès son enfance, Claude Debussy dévoilait le secret de son génie, par l'amour des papillons, l'enchantement à recourir au coloris d'insectes réunis pour souligner les arabesques de ses dessins, par la passion de la Mer, qu'il rêvait d'abord étale, puis jouant avec ses vagues, dialoguant enfin avec le Vent. Le solfège découvre une sensibilité merveilleuse d'audition, le don immédiat d'analyser les accords comme des colorations sonores, la volonté de concilier la violence des hardiesses et le calme des formes classiques. Debussy resta toujours nerveux devant une négligence d'écriture.

Assez riche d'enseignements pour pouvoir s'évader, il se réjouit de dissonances nouvelles qui s'exaltent par les consonances fondamentales. Ainsi le corselet noir d'un papillon donne une valeur aux couleurs diaprées de ses ailes. Sa fine oreille d'enfant, habile à percevoir l'inexprimable, lui commande de ne pas tenter l'imitation de la Nature, mais sa traduction; et d'une manière inusitée. Sa syringe n'est pas le roseau de Siegfried. Que la mélodie sorte de l'obscurité, paraisse et s'y replonge, n'est-ce pas le propre des ondes marines ?

Critique de ses curiosités successives et temporaires, l'exotisme, la Russie, Bayreuth, il échappe à toute influence. Comment la mission de maître libérateur serait-elle accordée à un artiste capable de s'enchaîner ?

L'entretien avec Guiraud est l'aboutissement de son enfance : « *La Musique commence là où le mot ne peut plus rien exprimer.* »

Alors, par le pouvoir magique de la destinée, Claude Debussy rencontre *Pelléas et Mélisande*. Au lieu d'une parure musicale, l'œuvre de Maeterlinck reçoit une seconde création.

La grandiloquence, la fureur sacrée de la puissance n'imposent pas cet art nouveau qui s'insinue par la délicatesse, l'effleurement et, à la manière féminine, par le silence prometteur, l'inexprimé.

Aucun désir d'être chef d'école, de garder une manière immuable. « *Plutôt cultiver l'ananas en chambre que de se recommencer* », s'écrie-t-il.

1911 : *le Martyre de Saint Sébastien*. Trois noms: Gabriele d'Annunzio, Claude Debussy, Bakst. Evénement international et aussi parisien, car, dans d'autres pays, la logique aurait pu déconseiller la réunion de trois formes d'art aussi discordantes. Le poète italien, curieux de musique, subtil à prévoir, n'écrit « *Magister Claudius sonum dedit* » qu'aux rares repos mystiques de son drame ésotérique.

Le musicien devient inquiet, « *comme quelqu'un qui attendrait un train dans une salle d'attente sans soleil* ». Ni Corneille, ni Edgar Poë, ni Bédier ne lui permettront, comme il le confie à Messager, de retrouver « *le Claude Debussy qui travaillait si joyeusement à Pelléas* ».

« *L'espoir d'obtenir pour l'Opéra un œuvre nouvelle me semble vain, et chercher une forme modifiée de Saint Sébastien, tâche malaisée.* »

Le 25 mars 1918, notre chagrin est troublé par des préoccupations impérieuses. Froid. Neige. Service funèbre d'une extrême modestie imposée. Ainsi en fut-il de Mozart ! On s'attarde dans la maison, à la recherche d'un parent que peu d'amis présents connaissent. Sans ordre, le convoi

s'ébranle. Pendant cent mètres, je me trouve le premier derrière le char et ressens de cette communication une émotion profonde. Dans ce jour doublement néfaste, le souvenir m'apporte un apaisement; l'écho de la voix de Gabriele; je prends la fierté de son appel glorieux : Claude de France.

REYNALDO HAHN

Reynaldo — les gens qui n'étaient pas du commun oubliaient volontairement son nom — Parisien de naissance accentué d'un souvenir espagnol-sud-américain, s'attachait, par tempérament, à la petite histcire de la vie mondaine. Friand de bons mots, d'anecdotes, de scandales honorables : liaisons inespérées, adultères ingénieux, il vagabondait de Paris aux plages à la mode, autour de personnalités que l'orgueil ou l'oubli de soi-même rendaient faciles aux inconséquences de bon ton et de peu d'éclat. Sans résistance à l'attrait de connaître ces défaillances, il supportait loyalement le péché de colporter quelques médisances vénielles. Plein d'imagination, d'esprit et de couleur, son propos charmait par une manière élégante d'effleurer toute question, la retenue donnait qualité à l'ironie. Sa nature lui conseillait de railler la plus légère incorrection. Nulle aigreur, besoin de la forme, des bons usages, jusque dans les moindres détails : égards, politesses, manière de recevoir, ordonnance d'un repas. Le chef Montagné succédait à Mozart dans ces discussions familières. Au lendemain d'une soirée, Reynaldo en faisait par instinct et à condition que nul n'en exagérât l'importance, une revue critique, s'amusait parfois au sortir de table à relever avec indulgente gaîté les oublis anodins de ses voisins. Si ce jeu donnait à l'existence la seconde vue d'un miroir, le tain de sa petite glace n'enlaidissait personne. Quelle joie de le rencontrer certain soir d'été, où, en compagnie d'un familier, il promenait en laisse son chien, d'entendre ses répliques ponctuées par les courts arrêts que le bon toutou imposait avant de fixer la station de son choix.

A l'époque d'un deuil qui me frappait, je reçus de lui un mot affectueux qui portait la mention : « *En campagne. Ecrit au bruit du canon* », et se terminait ainsi : « *Voilà onze mois que j'ai quitté ce qui faisait pour moi le charme de la vie* ». Ce fut un des derniers boulevardiers.

La première réputation de Reynaldo s'affirma dans les salons, où, d'une voix légèrement détimbrée qui ajoutait du caractère à l'expression, il chantait ses mélodies. Les paroles

étaient signées de poètes que le Monde commençait à découvrir, et que, de son côté, Gabriel Fauré affectionnait. Parallèle assez curieux. Succès symétriques de deux compositeurs opposés d'art, de tendance, de caractère.

C'était l'époque où un cercle réduit d'amateurs de musique, recueillis, ardents à vivre les minutes profondes de Marcel Proust, se complaisaient à écouter ce qu'un spirituel chroniqueur nommait : la Mélodie en gants de Suède. Cette révélation d'une œuvre nouvelle se faisait, comme l'a écrit Reynaldo, « entre soi et pour soi ». La mémoire d'un temps heureux ou l'inquiétude d'un jugement futur lui a-t-elle inspiré une de ses chroniques :

> « *C'est pour les Salons que furent composés les plus beaux lieders, pour des cénacles où il entrait évidemment des éléments de valeur inégale, mais dont tous les membres étaient, à des degrés divers, aptes à percevoir la pensée, l'intention, le talent d'un musicien et non pour des assemblées de gens austères, dédaigneux, d'agrément facile, ennemis de tout ce qui peut plaire ou charmer... C'est pour être chanté dans des Salons que Beethoven écrivit* Adélaïde, *Schubert* le Voyage d'hiver, *Schumann* les Amours du poète, *Duparc* la Vie antérieure, *Gabriel Fauré* Clair de Lune... *Où trouver des auditeurs en état de réceptivité, si ce n'est dans des intérieurs clos, harmonieux, propices à une étroite communion des cœurs et des intelligences, en un mot dans les Salons ?* »

Reynaldo était l'homme de sa musique et sa musique donnait la propre expression de sa nature. La connaissance subtile de l'auditoire, au théâtre comme dans le privé, lui permit de rester au niveau charmant de ses dons. Les classificateurs pourront le placer dans la catégorie des petits Maîtres. Ses chroniques littéraires montraient le même souci de distinction que ses manuscrits musicaux. Ses livres découvraient toutes les qualités de son esprit : culture générale, supériorité de formation.

La légende donne à Reynaldo comme chef-d'œuvre une opérette. Mais peut-être l'auteur de *Ciboulette* eut-il souhaité qu'on mît sur la même ligne une de ses œuvres lyriques.

Je lui ai demandé d'abord de conduire à l'Opéra du Mozart. « *Aimer Mozart, cela ne consiste pas seulement à prendre le train pour Salzbourg, ville que l'auteur de* Don Juan *détestait.* » Tel fut son premier conseil aux chanteurs.

Aux répétitions, son arrivée, honorablement voisine de l'heure fixée, dénotait la violence imposée à sa musardise. Chose rare, de précieux conseils de chant alternaient avec l'historique de l'œuvre, la pensée du compositeur, les créateurs d'époque, et aussi les enjolivements : fioritures, variantes inexcusables, cependant tolérées par les auteurs en passion de flagornerie. « *Mme Milan Carvalho,* racontait-il

était célèbre par une incomparable virtuosité et un mauvais goût infaillible. Dans la Flûte enchantée, *à la fin de l'air si émouvant de Pamina, elle ajoutait quelques notes, pour placer un point d'orgue sur un* la *pianissimo, transformant en effet vocal la défaillance d'un cœur blessé.* » Une jeune chanteuse demanda : « Mme Carvalho ? Qui était-ce ? » Reynaldo resta d'abord bouche-bée, se reprit et s'empressa de tenter une digression courtoise sur le couturier en vogue.

Parfois ses anecdotes sortaient du cadre, donnaient aux artistes l'illusion d'une répétition perdue. Comme il discutait du costume classique de Méphistophélès dans *Faust,* insinuant que le diable circulait au milieu de simples mortels et devait être habillé comme un gentilhomme élégant, il ajoutait : « *Le Comte Robert de Montesquiou ressemble beaucoup à Méphisto, tel que je l'imagine; de grande allure, malgré quelques agréments surprenants. Il suffit de lui enlever sa canne.* »

Au pupitre, aucun geste théâtral, une aisance familière, parfois d'aspect nonchalant, qui décelait la curiosité instinctive de reconnaître les spectateurs du premier rang d'orchestre, d'épier leur attention. On devinait un désir retenu de causer avec l'abonné assis derrière lui. Nous nous rappelions la colère de Chevillard : « Ce monsieur a osé venir me parler sur le plateau au moment où je me concentrais pour conduire *Guillaume Tell !* »

En 1935, il m'apporta son *Marchand de Venise,* compris essentiellement à la française, avec finesse, sans truculence. Le compositeur d'opérettes ne pouvait qu'être, malgré soi, indulgent à des formes un peu faciles. Cependant de nombreuses pages révélaient un soin particulier et un effort de recherches nouvelles pour lui. Certains auditeurs regrettaient son insuffisante attraction vers la forme musicale de son époque, mais respectaient une conviction profonde de probité. Ses amis vantaient sa crainte de la laideur vulgaire, de la brutalité exclusivement sonore, de ce qu'il appelait « les tâtonnements et la cacophonie des mélimélomanes ». Reynaldo restait particulièrement sensible à la pureté de l'écriture musicale. On doit lui savoir gré d'avouer ses admirations : « *Le style de Maurice Ravel est aussi impeccable dans ses audaces que celui de Mozart, oserais-je me risquer à dire qu'on trouve chez Mozart des négligences que Ravel se fut interdites. Il n'y a pas dans l'œuvre de Paul Dukas un seul accord qu'Haendel pourrait discuter.* »

Averti du mal qui l'avait atteint, je lui fis, deux jours avant sa disparition, une dernière visite, dans cet entresol de la rue Greffulhe, où des meubles essentiellement bour-

geois accentuaient, par leur appartenance à un médiocre style, la tristesse de pièces que tout rendait sans clarté.

Une proche parente m'introduit dans la chambre. Au fond, dans un grand lit, étendu sur le dos, les bras en dehors des draps, le malade regarde fixement le mur qui lui fait face. La tête, complètement dénudée, sans cheveux artificiels, paraît d'une rondeur amplifiée; la figure empâtée, bouffie. Reynaldo demeure sans parole, sans mouvement. Je suis obligé de lui prendre la main pour la serrer doucement: ses yeux seuls se tournent vers moi une seconde. Après les premiers mots que les circonstances commandent, je cherche pour donner du naturel à mon maintien, quelque anecdote récente. Reynaldo sourit, m'envoie un semblant de réplique, à sa manière, mais son ironie n'est plus qu'une coquetterie de façade. Je ne dois pas abuser de ses forces; mes doigts effleurent les siens, qui déjà semblent insensibles; nos deux regards se rencontrent, portant chacun la charité de la dissimulation. De nouveau, ses yeux fixent le mur; son corps n'a pas cessé de conserver l'attitude d'un repos désespéré. La proche parente me reconduit à travers le salon, en silence.

J. R.

JACQUES ROUCHÉ ET EDWARD GORDON CRAIG

En 1910, Jacques Rouché, soucieux d'assurer au Théâtre des Arts les plus éminentes collaborations, demanda à René Piot, alors à Florence, d'entamer des pourparlers avec Edward Gordon Craig dont il connaissait l'œuvre et à qui il eût souhaité confier la mise en scène d'*Hamlet*. Piot aussitôt se rendit auprès de Craig qui lui exposa ses théories.

Il m'a montré, écrit Piot, *une maquette de décor où le grand point d'intérêt est la façon dont il cherche à rendre le volume de la scène transformable à l'infini.*

Par une série de cubes qui se resserrent ou se dilatent, le cube de la scène prend des formes carrées, oblongues ou allongées en hauteur, ce qui varie indéfiniment le volume de la scène, comme un peintre choisit à volonté une toile, carrée, ou large, ou en hauteur, suivant le sujet qu'il a à rendre.

Le décor se simplifie de telle façon que ce sont surtout des variations de lumières se brisant sur des volumes différents qui forment l'éloquence du décor. En somme, il semble vouloir arriver par ses simplifications de plan à une fluctuation musicale du décor, à le mettre dans le Temps pour l'unir au Drame. Jusqu'à présent, les décors faits par des peintres ou soi-disant peintres étaient des loques immobiles qui pendaient autour d'une action mouvante. Il voudrait que son décor, mouvant comme un son, épure les moments du drame comme la musique en suit et en exalte tous les mouvements, qu'il progresse comme le drame. *C'est ce que j'ai cru comprendre dans ce qu'il m'a montré.*

Je ne sais dans quelle mesure l'idée est réalisable, mais l'idée elle-même est de premier ordre et, réalisée, transformerait tout l'art du décor ; car il y a eu toujours antagonisme entre le mouvement du drame et l'immobilité du décor : si le décor pouvait se transformer harmoniquement avec le développement du drame, il y aurait toute une nouvelle source d'éloquence.

*Quant à l'*Hamlet, *il ne paraît pas du tout en rupture. A..., le directeur de Moscou, en parle au contraire avec enthousiasme et prétend que son* Hamlet *passera à Moscou en octobre. Il ne faut donc pas songer à cela.*

Mais vous pouvez lui proposer soit une autre pièce de Shakespeare, soit de réaliser une série de dessins qu'il a faits pour une pantomime à un personnage. Cela pourrait être l'essai que suivraient d'autres efforts si vous vous emballez.

J'ai cru sentir aussi que ce qui le passionnerait surtout serait la mise en œuvre d'un chef-d'œuvre ancien : un Eschyle, un Shakespeare, un Molière, etc., bien plutôt qu'une œuvre moderne.

Il a, comme tout rêveur, des idées grandioses et, en somme, il cherche son roi de Bavière.

Tout de suite, il m'a demandé si vous comptiez donner à votre théâtre une ligne de conduite unique dont il serait le metteur en scène. Il rêve aussi d'une sorte d'école, où des hommes de théâtre se réuniraient pour élucider des théories de mise en scène, etc., etc. Il est de beaucoup préférable que vous vous adressiez directement à lui et que vous entriez en contact car vous sentirez mieux tous deux ce que vous pouvez tirer l'un de l'autre et dans quelle mesure vous pouvez vous entendre.

. . . . . .

En somme, ce Craig m'a présenté une idée sur le décor et c'est la première fois que j'en vois en émettre une.

Car tout ce que nous autres peintres vous ferons seront des tableaux *plus ou moins réussis : ce ne sera pas du décor de drame et ce que nous ont montré les Russes n'apporte rien comme* idée neuve. *C'est une réussite, ce n'est pas une idée.*

Mais ce rêve est-il viable ou Craig a-t-il la force de volonté de sortir de son rêve, ce sont des choses qu'on ne peut voir qu'en les risquant.

Voyez si cela vous intéresse de risquer cela (1).

Jacques Rouché écrivit à Craig, celui-ci parut séduit par la possibilité de travailler à Paris et demanda à John Semar, éditeur de *The Mask,* de correspondre avec Jacques Rouché. Craig, voulant se borner à des créations, refusa de remettre *Hamlet* en scène à Paris, ce qu'il eût voulu, ainsi que l'avait pressenti Piot, c'eût été de faire du Théâtre des Arts *son* laboratoire, d'y installer *son* école expérimentale, fermement convaincu que ses essais pourraient conduire à la découverte d'une forme d'expression dramatique plus pure que tout ce qui avait existé jusque là : « Permettez-moi de fermer votre théâtre pendant cinq ans, dit-il à Rouché, laissez-moi fonder une école d'acteurs, une école de décorateurs, une école de costumiers, de machinistes, sinon, en quelques semaines, je ne puis faire que des à peu près, des choses médiocres que vous réaliserez vous-même » (2). Cependant Jacques Rouché voulait ouvrir son théâtre et n'entendait pas en faire une chapelle, aussi génial qu'en puisse être le chef, il voulait sa maison ouverte à toutes les tentatives. Craig finit par accepter l'éventualité de n'être que le réalisateur entièrement responsable d'un

(1) Archives S.H.T.

(2) Cité par Jacques Rouché. Introduction à *De l'Art du Théâtre.*

spectacle (décors, costumes, mise en scène). Néanmoins, il estimait que le fait de venir, lui, artiste de grand talent, travailler dans un théâtre encore inconnu, lui faisait courir un trop grand risque s'il ne pouvait obtenir des conditions techniques et artistiques égales à celles consenties par Constantin Stanislavski, au Théâtre d'Art de Moscou, à savoir :

1) Choix de la pièce.
2) Seul réalisateur, avec entière liberté.
3) Collaboration de trois régisseurs à ses seuls ordres.
4) La troupe entière à sa disposition.
5) Ateliers de costumes, décoration, personnel technique exclusivement sous ses ordres et accomplissant sans restriction tout ce qui leur serait demandé.
6) Disposition dans le théâtre d'un appartement personnel et d'un local pour les dessinateurs qui construisent les maquettes des décors et en font l'essai sur une maquette établie à l'échelle du théâtre et pourvue de tout l'équipement électrique.
7) Un nombre de répétitions illimité.

Du point de vue financier, 1.400 livres par pièce (1.200 pour son travail, 200 pour remboursement de travaux préliminaires effectués à Florence) et, naturellement, défraiement pour le voyage.

Craig prévoyait le cas où Jacques Rouché ne pourrait s'aligner sur le Théâtre d'Art, il demandait alors en compensation une rémunération « magnifique » (3), seule susceptible de lui permettre de risquer de compromettre sa réputation d'artiste.

Le 28 décembre 1910, Jacques Rouché répondait à John Semar :

Je suis très embarrassé pour répondre à votre lettre. Les conditions que vous me proposez sont tellement différentes de celles que je fais aux artistes français ! Vous paraissez me confondre avec un grand duc qui, en jetant des milliers de roubles dans la caisse, annule un déficit considérable. Je ne puis me permettre cette fantaisie.

Nous tentons, avec des moyens très modestes, une réaction contre le Théâtre actuel, et j'y suis aidé par un certain nombre de peintres, mes amis, qui ne manifestent aucune exigence d'argent, au contraire ! ils sont prêts à m'y encourager en me donnant gratuitement leur temps. Je leur donne 25 francs par aquarelle de costume, 300 par aquarelle de décor : ils s'occupent de faire faire les décors qui sont payés à part au mètre carré, de surveiller la confection des costumes ; ils assistent aux répétitions et touchent pour cela 3 % sur la recette. Nous sommes loin des 3.000 livres.

Les peintres russes, qui ont 1.000 roubles par décor, acceptent de moi 300 francs !

Ce préambule indique notre état d'esprit.

(3) Lettres de J. Semar à Jacques Rouché, 10 août et 25 octobre 1910.

Je voudrais pouvoir maintenant répondre à votre lettre point par point : je ne l'ai pas sous les yeux, j'ai peine à la retrouver, peu importe.

Il faut que je vous donne des détails sur le théâtre qui est tout petit.

Voici un plan de la scène, un plan de la salle. La recette, au taux actuel, ne peut pas dépasser 3.000 *francs.*

Vous voilà renseigné.

Les demandes de M. Craig sont de deux sortes :

Morales : *Il sera reçu avec le plus grand respect : l'obéissance, le zèle et le goût du travail sont les règles de la Maison. Je tâcherai de louer un local où il pourra travailler ; mais le costumier et l'atelier de décors sont en dehors du Théâtre.*

Financières : *Quelles conditions établir ? Je suis décidé à faire les conditions les plus larges. Je lui donnerai une somme fixe et un intérêt sur les recettes aussi grand qu'il sera possible. Maintenant M. Craig fera-t-il lui-même ses décors, a-t-il besoin d'aides ?*

Enfin, un gros point est la question d'argent : je ne puis accepter d'être entraîné sans limite dans la mise en scène d'une pièce.

Il me paraît donc raisonnable de choisir d'abord la pièce, de chiffrer la dépense (et, par conséquent, le temps qu'il faudra pour la monter), de voir quelles recettes on peut faire, alors nous débattrons les conditions d'honoraires plus facilement.

Je crois qu'une pièce simple serait intéressante. M. Piot m'a parlé d'une pantomime à un personnage Qu.est-ce que cela ? Ou bien une pièce déjà montée ailleurs et pour laquelle on aurait un devis exact.

Gordon Craig estima ne pouvoir accepter le contrat des peintres français qui, écrivit Semar « travaillent de différentes façons, peignent des portraits, illustrent des livres, font des expositions, de sorte que, parmi toutes ces sources de revenus, ils peuvent se permettre de dessiner des costumes », au prix indiqué par Jacques Rouché, alors que Craig qui, « au contraire, consacre son énergie et son talent tout entiers au théâtre et, ce faisant, accomplit des travaux qui ont plus de valeur » (4), ne peut être classé dans la même catégorie qu'eux. Pour sortir des généralités, Craig proposait le choix d'une pièce dont les frais ne s'élèveraient qu'à 500 livres.

Rouché répondit le 7 janvier 1911.

Je comprends très bien que M. Craig ne peut avoir les conditions ordinaires ; aussi ne vous les ai-je citées que pour mémoire. Je dois cependant vous dire, entre nous, que les travaux du Maître sont absolument ignorés en France, sauf de quelques rares amateurs.

La publicité de son nom sur le grand public ne peut donner

(4) Lettre de John Semar du 2 janvier 1911.

un apport commercial important. Tout dépendra du succès de ce qu'il fera. Cela entre nous !

Néanmoins, je suis disposé à faire toutes les concessions, dans un intérêt artistique.

Vous en arrivez à des précisions, j'en suis ravi. Un dernier renseignement m'est indispensable : la pièce de L. 500 *tiendra-t-elle le spectacle ? est-ce un acte ? ou trois actes ? Vous comprenez l'intérêt de ma question.*

Voulez-vous aussi me rappeler ce que M. Craig demandait comme honoraires fixes pour son séjour à Paris. Si vous avez gardé copie de votre lettre dans laquelle vous me donnez ces conditions avec celles de Moscou, je vous serais reconnaissant de me l'envoyer, car j'ai si bien rangé cette lettre que je ne la retrouve plus !

Tout dépend aussi de l'œuvre choisie. Je crois qu'une discussion ayant pour base une pièce déterminée serait plus solide.

Quoi qu'il en soit, dès votre réponse à mes deux questions d'aujourd'hui, je vous indiquerai, approximativement, mes conditions.

Il semblait donc qu'un accord pouvait être conclu sur la base d'une limitation des dépenses générales. En fait, il y avait malentendu; si l'on réduisait les frais à 500 livres, Craig entendait se borner à dessiner les maquettes des décors et des costumes sans prendre aucune responsabilité de réalisation et de mise en scène (5).

Inlassablement, Rouché reprenait le problème à la base ; il adressa immédiatement un nouveau projet de contrat se rapprochant dans la mesure du possible — et au prix de grands sacrifices — des conditions de Moscou.

Voici sur quelles bases nous pourrions entamer une entente, quitte à en déterminer les détails par une correspondance ultérieure :

Le choix de la pièce sera fixé d'un commun accord entre M. Craig et moi.

Je mets à sa disposition tout le personnel du théâtre, qui lui obéira avec le respect que ses travaux et que sa réputation méritent.

Il aura son entière liberté pour la mise en scène complète, costumes, décors... et il en aura la direction exclusive et la responsabilité complète.

D'autre part, les acteurs et le personnel feront l'impossible pour le satisfaire.

Les dépendances du Théâtre sont trop petites pour que je puisse lui assurer un appartement particulier, une petite scène modèle, etc., copie du grand théâtre..., mais je m'efforcerai de lui trouver un local suffisant et approprié. Du reste, je crois

(5) Lettre de John Semar, janvier 1911.

que les expériences pourront être faites sur la scène même directement.

Je vous donne à ce sujet un détail que vous m'avez demandé, c'est que la scène est inclinée et a une pente d'environ 4 centimètres par mètre.

D'après les plans que vous avez reçus et le géométral de la salle, vous pouvez juger de l'ensemble de la scène et de ses dimensions exactes.

Maintenant, comme honoraires, je proposerai à M. Craig une somme fixe de 3.000 francs (trois mille francs), plus 25 % sur les recettes.

Les représentations de la pièce continueront tant que le spectacle fera ses frais.

Je souhaite que ces conditions exceptionnelles, qui montrent mon désir que mon invitation à M. Craig soit acceptée et la joie que j'aurai à faire connaître aux Parisiens un si grand artiste, décident votre ami à me donner une réponse favorable (4).

Pendant plus d'une année, Craig et Rouché se rencontrèrent, ils s'écrivirent et tout semblait enfin aller pour le mieux lorsque Craig décida que les temps n'étaient pas encore arrivés où il pourrait travailler au Théâtre des Arts. Le comte Kessler s'entremit et, le 12 mai 1912, Rouché adressait à son versatile correspondant la lettre suivante :

La longue discussion que nous avons eue l'autre jour, en présence du comte Kessler, était une explication d'entente et non une argumentation de combat : elle avait pour but de nous renseigner l'un et l'autre sur nos idées, nos engagements réciproques.

Les intérêts et l'amour-propre de mes anciens collaborateurs étant sauvegardés, comme il a été convenu, je suis heureux que vous vouliez bien mettre au service du Théâtre des Arts votre haute autorité théâtrale et artistique, devant laquelle tout le monde s'inclinera avec respect.

Il est donc convenu :

1° *que vous nous assisterez de vos conseils ;*

2° *que vous établirez seul les mises en scène, décors, costumes, d'au moins trois pièces, choisies d'un commun accord, en vous réservant le droit de ne signer la mise en scène de ces pièces que si la réalisation vous satisfait pleinement.*

Comme je ne suis pas certain de continuer mon exploitation théâtrale après le mois de juin 1913, notre engagement réciproque sera d'un an, de juin 1912 à juin 1913.

Vous recevrez une indemnité mensuelle de 1.000 francs. Je vous propose ce chiffre, très voisin de votre demande, modifié légèrement, dans le seul but de trouver une division exacte par 12.

Nous pourrions bientôt commencer les travaux préparatoires,

(4) Lettre à John Semar, 17 janvier 1911.

mais je ne crois pas possible de faire répéter les comédiens avant septembre ou octobre.

Veuillez me dire si nous sommes d'accord et croyez, mon cher Monsieur Craig, à mes sentiments sincères.

Mais ni septembre, ni octobre 1912 ne devaient voir la haute silhouette d'Edward Gordon Craig sur le plateau du Théâtre des Arts. Au reçu de la lettre qu'on vient de lire, il avait brusquement pris le train pour Florence et disait renoncer à tout projet parisien. Rouché s'interrogeait en vain :

« Ma lettre n'avait pour but que de rappeler les conditions que nous avions fixées de vive voix.

« Je pense que vous n'avez rien trouvé dans cette lettre qui ait pu motiver votre changement d'idée, car ce serait un malentendu fâcheux que je regretterais vivement.

« J'espère qu'à votre retour d'Italie vous pourrez me donner une meilleure réponse, bien qu'il soit fâcheux que nous ne puissions faire dès maintenant le choix des pièces qu'il nous sera possible de monter. »

La réponse arriva simple et péremptoire : « Il n'y avait rien dans la lettre que vous m'avez écrite qui m'ait poussé, même de si peu, à changer d'avis; ce qu'il faut dire c'est j'ai changé d'avis, mais ce n'est pas du tout, du tout, à cause de votre lettre. »

Ainsi se terminaient deux années de pourparlers, avec, *in fine,* l'espoir que, dans « six mois ou un an », on pourrait reconsidérer le problème.

Inlassablement attaché au désir de faire connaître Craig, dont, en 1914, il vit l'*Hamlet* à Moscou, Jacques Rouché fit porter dès lors ses efforts sur l'édition en français de *De l'Art du Théâtre,* édition précédée d'une introduction dont nous extrayons ces lignes :

« M. Craig n'est pas de ceux qui se contentent d'un résultat acquis : son regard va plus loin parce qu'il part de plus haut. A chaque pas, des horizons nouveaux se découvrent devant lui ; l'immensité de la tâche, loin de l'abattre, excite son courage, et il parvient, en effet, par volonté et par méthode, à un but que tout autre que lui eût estimé inaccessible. Il éclaire de très loin la route où nous nous traînons à grand peine, accablés sous la charge impitoyable du présent. » J. R.

ROSE-MARIE MOUDOUÈS.